جامعة العقيد الحاج لخضر -باتنة-
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

قصيدة " طاسيليا " لعز الدين ميهوبي

*دراسة دلالية *

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها
تخصص: لسانيات اللغة العربية

إعداد :
نجوى فيران

إشراف :
عبد الحميد دباش

السنة الجامعية: 2008/2007م

بسم الله الرحمان الرحيم

كلمة شكر

الحمد لله المحمود بكل لسان، المعبود في كل زمان، لا يخلو من علمه مكان، لا يشغله شأن عن شأن، جلّ عن الأشباه والأنداد، وتنزّه عن الصاحبة والأولاد.
ونسلّم على محمد -*صلى الله عليه وسلم*- عبده ورسوله وخيرته من خلقه، وأمينه على وحيه، وسفيره بينه وبين عباده، أما بعد:

تعجز الكلمات عن الإفادة، والألفاظ عن الإحاطة...، أفتّش في قواميس العجم، وفي معاجم العرب عمّا يفيك حقك، وينزّلك منزلتك، تكبّدت معي مشقة البحث، وتحملّت هفواتي وعثراتي، فكنت نبراسا نوّر ظلمتي، لك مني جميل الشكر، لك انحناءة امتنان، أستاذي الفاضل **" عبد الحميد دباش ".**

كل عبارات الامتنان، وعواطف الشكر لكل من ساعدني من جامعة فرحات عباس –سطيف، أخصّ الدكتور **" عبد الغني بارة "** الذي تبنّاني سابقا، ودفعني لاحقا. إليك الذي ستبقى دوما قدوتي في العلم.

إهداء

إلى بلسم روحي، وضماد جروحي، مشعلة شموعي إلى مكفكفة دموعي.

إلى من حضنت أحلامي، وبدّلت أحزاني فرحا، وشوك دربي أزهارا ورياحين

إليك أمي " **سعيدة** " يا من كرمك الإله، ومنحك الجنان. ليس لدي أعز من الروح وروحي مرهونة بين يديك

إلى الذي رفع عني ضيم الجهل، وغرس في قلبي الطموح ،وسقى تربته بالحب والتشجيع

إلى من علّمني أن نور الشمس يولد من رحم الظلام، وأن النجاح يسطع من قلب المعاناة

إليك يا أبي " **بشير** " أنحني بجلال وإكبار، وأتوّج رأسك بإكليل من الفخار.

إلى الروح التي عانقت روحي، إلى القلب الذي سكب أسراره في قلبي.

إلى اليد التي أوقدت شعلة عواطفي، إلى من صار معه الدجى ينام في معطفي، وتشرق معه الشمس من المغرب. إليك نبراس ظلمتي، ودليل حيرتي، وملجئي في غربتي لك زوجي **" سعيد "**.

إلى من طوّق عنقي حبل معروفهم وإحسانهم، من لهج لسانهم بحبي، وخفق قلبهم بحنيني إلى إخوتي: **" نجيب، حسام، فؤاد ".**

إلى أبي الثاني **" عمر "** أظلّه الله عنده في الجنان بسحائب الرضوان إن شاء الله.

نجوى

المقدمة

مقدمة:

أحمدك اللهم وأستفتحك، وأستهديك، وأصلي على نبيك ورسولك سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم– وعلى آله وصحبه أجمعين:

يقول رولان بارت: " علينا أن نكتشف عالَم اللغة على نحو ما نستكشف الفضاء، وربما أصبح هذان الكشفان أهم سمة يتميز بهما عصرنا "، انطلاقا من هذه المقولة، وبناء من كون أن اللغة قد وضعت للتعبير عما في نفس متكلميها، فكل الجوانب اللغوية هدفها تبيين المعنى على نسق واضح وسهل الفهم. وإذا ما سلمنا بأن أي لغة تحدد، أولا وقبل كل شيء، كأداة للتواصل، فإنه من المؤسف حقا أن تُهمَل دراسة المحتوى (الدلالة) الذي يقوم عليه هذا التواصل.

سأحاول – من على شرفة ما تقدم – التقرب من هذا النظام اللغوي باحثة عن خصائصه اللغوية، لأفك شفراته، وأحلل محتواه لكشف مقاصده الدلالية في الأخير.

غير أن إشكالا أوليا يطالعنا، ونحن نسعى لاختبار المنهج اللساني ومدى فعاليته في استنطاق النصوص، من خلال حصر دلالتها في مكوناتها دون اللجوء إلى عناصر خارجة عن تركيبتها الداخلية اللغوية؛ هذا الإشكال يتأتى من كون أول خطوة يخضع لها التحليل بصفة عامة هي الاختيار، فاختيار النص العينة لا يكون اعتباطيا، وإنما يأتي استجابة لمنطلقات معينة .

إن اختيار مرحلة وإهمال باقي المراحل، والتركيز على نص، وتغييب باقي النصوص مسألة ليست بالبريئة، ولا يمكن أن نقول بأنها خالية من كل دلالة، فلماذا إذن اخترت نصا لعز الدين ميهوبي ؟ تعتبر كتابات ميهوبي الشعرية حقلا لغويا غنيا، وطيد العلاقة مع النص القديم على عدة مستويات (معجمية، تركيبية....)، إذ له تعامل خاص مع التراث الشعري، وغير الشعري، ويتجلى في توظيفه المكثف للغة ذات حمولات معرفية عديدة، وإحالات متنوعة. وكان قصدي لقصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي يعتمد على هذا الجانب، لأدرك إلى أي حد تستطيع الأدوات التي يَعِدنا بها المنهج اللساني، أن تسعفنا في قراءة النصوص واستكناه دلالتها. لذا عنونت البحث بـ:

" قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي – دراسة دلالية – "

ويكتسي الموضوع **أهميته** من أهمية الدلالة، بِعَدّها منتهى الكلام وغايته، فلا يعقل أن يتكلم متكلم وهو لا يعني، أو هو لا يريد أن يدل هذا في وجه النشاط اللغوي المعتاد، فكيف بأضرب النشاط المعرفي والفكري المختلفة، لذلك كانت الدلالة محط العناية منذ القدم.

و**يهدف** البحث هنا إلى :

1-وصف نظام اللغة العربية باعتماد نص شعري عربي في طور من أطوارها ليبين أسرارها ومظاهر استعمالها والخصائص اللغوية التي تفرْد هذا النص عن غيره من النصوص، بحيث نزكي فكرة النص الذي ينسج نفسه بنفسه، والذي يتميز باستقلاله الداخلي بحيث تعدّ خاصة من خصوصياته.

2-بيان مدى فاعلية اللسانيات في دراسة النصوص الشعرية خاصة، وقراءتها من خلال الآليات التي يمدنا بها.

وعليه فقد هدف البحث إلى دراسة الوحدة اللغوية (صوتية، صرفية، تركيبية) وفق مجموع العلاقات الداخلية الشكلية المتعلقة بالنص ممثلة في العلاقات الركنية الموجودة بين عناصر البنية، وعلى مستويات مختلفة (صوتية، صيغية، تركيبية)، ودراسة مختلف العلاقات الاستبدالية ضمن هذا النظام اللغوي.

لذا فقد سلكت **المنهج اللساني اللغوي** القائم على الوصف التحليلي من خلال الاتجاه إلى التفسير والتعليل، والاستعانة بالإحصاءات والجداول والتمثيلات البيانية من أجل تفسير ظواهر

لغة هذا النص، قاصدة من هذا إماطة اللثام عن أبعاد اللغة الدلالية، ومقاصدها في التواصل الاجتماعي.

وقد قامت هذه الدراسة على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول و خاتمة.

فكانت بذلك **المقدمة** بمثابة الباب الرئيسي الذي ولجت منه إلى فضاء البحث قصد التعريف به، بينما تطرقت في **مدخله** إلى نبذة عن حياة الشاعر وأعماله، وإلى تقديم وجيز عرّف بالقصيدة محل الدراسة.

أما **الفصل الأول** فقد ضم المستوى اللساني الأول (المستوى الصوتي) وأثره في الدلالة، باعتبار أن الجانب الصوتي يسهم في الكشف عن المعنى، فركّز البحث على دراسة أصوات لغة النص من ناحية طبيعتها الصوتية مادة خاما تدخل في تشكيل أبنية، فدرس وظيفة هذه الأصوات في الأبنية والتراكيب من خلال التركيز على وظيفة الصوت اللغوي في الكلام منفردا، ثم وهو يقيم علاقات مع غيره لتشكيل الكلمة من ناحية (الصوائت والصوامت)، ثم تقسيم هذه الكلمة إلى مقاطع صوتية، وبيان صفات كل مقطع، أو عن طريق أدائه صوتيا، وما ينتج عن ذلك من نبر وتنغيم، وأثر كل ذلك في الدلالة التي تستقى من نفس المتلقي.

وتجدر الإشارة إلى أن دراسة الأصوات في الخطاب الشعري تخضع لعنصر الذوق، لأنها لم تصل بعد إلى درجة الدقة والضبط العلميين، ولكن تكرار أو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة يعطي دلالة معينة، حاولت استنكاهها من السياق اللغوي.

ثم انتقل بي الحديث في **الفصل الثاني** إلى المستوى الثاني من مستويات الدراسة اللسانية، إذ تناولت بالتحليل والدراسة عناصر أكبر من الصوتيم هي الصياغم، باعتبارها قاعدة للتحليل الصرفي للصيغ والأبنية، بحيث تم دراسة أحوال الكلمة التي تتأهب للدخول في التركيب.

ولوصف النظام الصرفي للنص المختار تم رصد أهم الظواهر الصرفية الدالة، مع النظر في جماليات التشكيل الصرفي؛ لأن المعنى اللغوي يختلف نتيجة لنوع الوحدات الداخلة في التركيب ولمواقعها. فاختلاف البنيات الشكلية والمواقع الوظيفية يتبعه اختلاف دلالي وفق حالات الاستعمال، فتم التركيز هنا على بنية أفعال وأسماء لغة القصيدة من خلال الصيغ التي عبّرت عنها كخطوة أولى، يليها بحث في دلالة هذه الصيغ والمعاني التي أفرزتها اعتمادا على الروابط التي شكلتها في خضم السياق اللغوي الواردة فيه.

هذا، وأفردت **فصلا أخيرا** للمستوى التركيبي لبيان أثره في الدلالة، والذي اهـتم بنيـة الجملة.

وانطلاقا من أن للجملة شكل لغوي يمثل الملفوظ المكون من مجموعة من العناصر التي تترابط داخليا، وشكل آخر هو المحتوى الدلالي الإخباري المنتقـل بـين المـتكلم والمتلقـي (الرسالة)، فقد عمدت إلى تبنّي التركيبية بعدّها دراسة تهتم بتطبيق نظريات مختلفـة، إذ تقـوم بتحليل الجملة وفق عنصرين: أولهما تحديد العناصر المدلالة المشكلة للجملة، ثم بيان مختلـف العلاقات التي تترابط وفقها هذه العناصر.

وقد تبنّيت هذه الدراسة التي اقترحها " توراتيي " لتميّزها بالفعالية والشمول، لأن معنـى الجملة وفقها، وهذا الذي يهمنا، هو محصلة لبنيتها التركيبية، فالمعنى، إذن، لا يتوقـف عنـد مدلول الكلمة منفردة، وإنما يتحدد من خلال سياقها التركيبي ومن مختلف العلاقات التي تقيمها مع غيرها لتشكيل هذه الجملة، منطلقة من فرضية أن أي تغير في البنية المركّبية للجملة ينعكس على بنيتها التركيبية وبالتالي على إنتاج وتنظيم المعنى.

فتم التعريف بهذه النظرية وبأهم مصطلحاتها، من خلال التعريف بالتحليل إلى المؤلفات المباشرة، ثم النظر في قدرة الفعل وتعديته بعدّه الجانب الدلالي للنظرية، ثم البحث عن دلالـة البينة التركيبية لجملة طاسيليا في نهاية المطاف وأثرها في توجيه المعنـى مـرة وتخصيـصه أخرى.

على أنه تم تجاوز المستوى المعجمي لما وجدنا فيه من خروج من دائرة الدراسة اللغوية إلى اللاّلغوية، لما يمتاز به النص من زخم أسطوري وخرافي سيقودنا، بلا شك، إلى طرق باب السيميائية والتأويلية، وهو ما حاولنا تفاديه.

لأصل في نهاية المطاف إلى جملة من النتائج التي أوردتها فـي **الخاتمـة** علـى أنـي اعتمدت على مجموعة من **المراجع** التي فتحت لي شهية البحث فتكشّفت لي من خلالها مغاليق ومعارف جمة، كانت خير رفد اتكأت عليه في البحث أهمها: النص " طاسـيليا " لعـز الـدين ميهوبي، مختلف مقالات عبد الحميد دباش سواء بالعربية أو الفرنسية كـ: " الجملة والتحليـل إلى المؤلفات المباشرة "، " دور التركيبية في فهم وإفهام القرآن الكريم "، مؤلفات حسان تمـام: كـ:" اللغة العربية معناها ومبناها " " مناهج البحث في اللغة "، الأصوات اللغويـة لإبـراهيم

أنيس، الألسنية العربية لريمون طحان، شرح المفصل لابن يعيش، المقتضب للمبرد، ومقالات كريستيان توراتيي:

"Comment définir les fonctions syntaxique " و

"le prédicat comme fonction Syntaxique"

وكما لا يخل بحث من مشقة تعتور طريق الباحث، فقد تحديتها صممت على المضي قدما، ولا أقول هذا امتنانا، وإنما تلمّسا للمعذرة فيه، كعدم توفيقي في الحصول على بعض المراجع التي كان البحث في مسيس الحاجة إليها لشد أزره، كما أهدر ضيق الوقت المتاح لي فرصة التعمق فيه على نحو يليق به، وحسبي أني اجتهدت ما استطعت وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف أ.د عبد الحميد دباش الذي منحني وقته وجهده ونصحه، فكان من أولي الفضل في إخراج هذا العمل إلى النور، فجزاه الله عني خير الجزاء.

آمل في الأخير أن يكون هذا الجهد فاتحة خير لبحوث أخرى، لأنه بلا شك يفتح ذراعيه لأيد أخرى تنفض الغبار عمّا سكت عنه، لأن النص سيظل سلطوي فاشوي متمنع على حد تعبير جاك دريدا، لكنه يفتح ذراعيه على مصراعيها لكل محاولة لمراودته عن نفسه واستدراجه علّه يلين ويرضى بها محاورة. والأكيد لن يكون هذا البحث إلا بداية لدراسات أخرى ستكون إن شاء الله أكثر عمقا وفاعلية في خدمة العلم.

" وفوق كل ذي علم عليم "

سطيف في: 14-10-2008

تنبيـــــــــه:

1-* اعتمدت على طريقة التهميش القائمة على وضع اسم المؤلف، ورقم الصفحة، أو الجــزء والصفحة بين قوسين مباشرة بعد القول المنقول داخل البحث مثلا:

(مصطفى حركات، 62) أو (سيبويه، 3 / 25).

أما إذا كان للمؤلف أكثر من عمل مستعمل في البحث يتم إضافة تاريخ النشر بعد اســم المؤلف، تليه الصفحة كأن نقول:

(رمضان عبد التواب، 1988، 49)، ويتم تعرّفه بالعودة إلى قائمة المراجع.

* تأتي الهوامش الخاصة بالتوضيحات أسفل الصفحة، وقد يشار لها عادة برقم صـــغير أو * مرتفعة نسبيا أعلى الكلمة.

* حذف جزء من القول المنقول يشار إليه بـــ: <........>، أما الشرح أو الإضافة في القــول المنقول فيشار إليهما بـــ [.......].

2-ألحق البيت الشعري داخل المتن برقم موضوع بين قوسين يشير إلى ترتيب البيت بالقصيدة مثل:

طاسيليا في البرج السابع ترقص لي (809)

مـــــا أبهى الرقصة دون وشاح (810)

3-أهم الرموز المستعملة في البحث:

[م] ← مرة

[ؤ] ← الضمة

[ئــ] ← الكسرة

[ا] ← الفتحة

[ؤ] ← الضمة الطويلة

[ئــ] ← الكسرة الطويلة

[ا] ← الفتحة الطويلة

ص ← صامت

ح ← صائت

ح← صَامت طويل

/ ← نبر على المقطع

↖ ← تنغيم ذو نغمة صاعدة

↙ ← تنغيم ذو نغمة هابطة

↙↖ ← تنغيم ذو نغمة هابطة _ صاعدة

ج← جملة / جميلة

مف ← مركب فعلي

مس← مركب إسمي

مج← مركب جملي

مص← مركب صفوي

مد← مركب أداتي

مج← محدد

ف← فعل

س← اسم

ص← صفة

ض← ضمير

ظ← ظرف

ظو← ظورف

مع← معلق

د← أداة

ش← ضمير الشخص

: ← نقصفة.

4-تبويب المراجع: * لم يتم التمييز بين المصدر والمرجع، لأن ذلك لا يرجـع علينـا بفائـدة منهجية، فقد يصعب أحيانا تحديد ما هو مصدر وما هو مرجع، ولهذا ارتأيت من الأفـضل ألاّ ألجأ إلى هذا التمييز، فاقتصرت على ترتيب ما رجعت إليه ترتيبا واحدا سواء كان مـصدر أو مرجع فكل ما رجعت إليه يعد مرجعا.

* من جهة أخرى رتبت جميع الأعمال دون تمييز (الكتب، المقالات، القواميس.....) دون أن أبوبها في أقسام مفصولة.

* انطلاقا من أن " ألـ " المتصلة بالأسماء أو الألقاب أصلية في الاسم وليست للتعريف، فـإن الاسم يرتب اعتمادا على ذلك، أي باعتبار حرف الألف هي الأولى منها واللام هـي الحـرف الثاني، وتأكيدا على ذلك لو طلبت من الحاسوب ترتيبها لرتبت باعتماد الألف واللام.

المدخل

أ-التعريف بالشاعر:

ولد الشاعر في ربوع الحضنة عام تسعة وخمسين وتسعمائة وألف (1959)، لينتقل بعدها إلى سطيف رفقة عائلته، وبعد تعليمه الثانوي، يتحصل على شهادة البكالوريا سنة 1979 في أحضان الأوراس، ليبدأ بعدها رحلته عبر مختلف المعاهد الفنية والعلمية، من معهد الفنون الجميلة إلى معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة باتنة، فالمدرسة العليا للإدارة عام 1984.

هي رحلة صاغها الشاعر والأديب عزالدين ميهوبي من خلال مؤلفاته المتعددة بدءا بــ: "في البدء كان أوراس" سنة 1985، إلى مجموعة من الدواوين الشعرية: "اللغة والغفران" عام 1987 "والأشوري المنتظر" 1995، "النخلة والمجذاف، "ملصقات" "الرباعيات" "شمعة لوطن" التي أصدها عام 1997، أما عام 2000 فقد شهد ميلاد ديوان "كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس"، ثم ديوان "قرابين لميلاد الفجر" عام 2003، وأخيرا ديوان "طاسيليا" 2007.

بالإضافة إلى أوبيرات عديدة صورت تلفزيونيا أهمها:

-مواويل وطن (1994)

-ملحمة الجزائر (1994)

-سيتيفيس (1995)

-حيزية (1995)

-ملحمة 8 ماي 1945 (1996)

-الشمس والجلاد (1996)

-زبانا (1997)

-المسيرة (1997)

-الدالية

-قال الشهيد (1997)

بالإضافة إلى كتاب سيرة "خالدات" جسد سيرة نساء رسم التاريخ حروفهن من ذهب، وخلدهن في ذاكرة الأمم، ويتعلق الأمر بـــ: زنوبيا ملكة "تدمر، عائشة أم عبد الله الصغير، إيزابيل الزنجية، أنديرا غاندي، إضافة إلى قائمة من الدراسات الأدبية واللغوية، أبرزها:

-الضاد هذا الحرف المتمرد- دراسة حول اللغة العربية

-أشعار منسية لذاكرة الثورة- دراسة أدبية

هي رحلة عبرت عن الطموح اللامتناهي من خلال مختلف المحطات العلمية والمناصب الثقافية التي تشغلها: من رئيس تحرير جريدة الشعب في بداية التسعينات، إلى تأسيسه الجريدة صدى الملاعب، إلى مدير للأخبار بالتلفزيون الجزائري (1996- 1997) لينتخب بعدها كعضو في البرلمان سنة 1997، ورئيسا لاتحاد الكتاب الجزائريين في مارس 1998، كما شغل منصب نائب رئيس الكتاب العرب، ثم رئيسا لهذه الهيئة، وأخيرا مديرا عاما للإذاعة الوطنية.

مثل الجزائر في كثير من الملتقيات العربية والدولية، ونال العديد من الجوائز على أعماله بدءا بقصيدة الوطن (الجائزة التشجيعية الأولى) إلى تكريمه ببريطانيا.

كما كان له شرف إفتتاح الملتقى الدولي للشعر "أبو الطيب المتنبي" سويسرا في 2000م.

عزالدين ميهوبي وفق هذا، يعد سفير الجزائر في مجالات الثقافة والفكر والإبداع في مختلف العواصم العربية والأوروبية، فقد مثلها في طهران وبغداد ودمشق والكويت ولبنان والأردن والرياض......كما مثلها في عدة عواصم أوروبية: يوغو سلافيا سابقا، روما، بريطانيا وسويسرا.

ويعد أهم شعراء الحداثة في الجزائر، اشتهر بغزارة انتاجاته، وتنوع مواضيع، ويتبقى الساحة الثقافية الجزائرية تتطلع لمزيد من إصداراته وإطلالاته اللافتة والمتميزة.

ب-التعريف بالقصيدة:

"طاسيليا" قصيدة مطولة للشاعر عزالدين ميهوبي، هي ثمرة مخاض ملأ بياض الأوراق من شتاء العام أربعة وألفين (2004)، وصلت إلى القارئ في عام 2007 عن دار النهضة العربية.

طاسيليا هي عنوان لديوانه، بل قل هي القصيدة الديوان، تتربع على 127 صفحة من مجموع الديوان (198 صفحة) من الحجم المتوسط.

وطاسيليا عمل شعري بأصوات مسرحة ومنشدة، تقع على مسرح إنشادي أسطوري يأخذ عناوينه وأسماءه وأبطاله من الأشجار في نزعة ميثولوجية لإحياء العناصر، وهي أصوات مسرحة متتالية لأبطال ميثولوجيين، بشرا وآلهة لا تشكل حوارا مسرحيا، فهي تأخذ شكل المسرح من دون مضمونه وعلاقاته. تربط بين أبطالها علاقات حب وكره وحرب وصرع........، ودونما تمهيد يسير بنا الشاعر في فلك إستعاري أسطوري، وهو فلك شعري إنشادي وموزون، يراعي فيه دوما التفعيلة كنواة للإيقاع، وهي "فعلن" وأحيانا "فعولن"، كما يراعي ثنائية القوافي، أو كتابة قصيدة مقطعية من صوت واحد وتفعيلة واحدة وقواف موحدة.

لا يقدم الشاعر لهذا العمل الإنشادي بأي إشارة تومىء إلى المكان أو الزمان أو الأشخاص، فليس ثمة أي تعريف ولو موجز للأصل الأسطوري للأشخاص والأسماء، من هي طاسيليا؟ من هو غيلاس؟ من هي يونيسما؟ من هو العراق؟ من هو أنزار؟........، ومن خلال القراءة والسياق يظهر لنا المسرح المكاني أنه أرض نوميديا، ويفتتح المشاهد الراهب على ربوة بعصاه، حيث ينشد شيئا عن البرق والبحر والماء...... يليه غيلاس الذي يظهر أنه "الراعي، العاشق الذي لا يملك غير الناي كمهر لطاسيليا، أما طاسيليا نفسها فلا تظهر على المسرح إلا بعد صوت يونيسا العرافة سيدة المجهول المبشرة بمجيء أنزار، وأنزار سيد الماء والرياح والأمطار والموت، ينافس غيلاس على حب طاسيليا والإستئثار بها، وهو ما أرغم طاسيليا على التضحية بحبها لغيلاس من أجل إنقاذ نوميديا من العطش، فتقدم نفسها كقربان لأنزار علة يتكرم على الأرض بقطرة ماء حبسها في الأبراج المائية. إذن، يظهر أنزار كرمز أسطوري وخرافي قوي في بلاد نوميديا –الجزائر القديمة، جبال الأوراس اليوم– ويتحكم في العناصر الطبيعية، والصراع وفق هذا قائم بين قوة أنزار، وحب غيلاس لطاسيليا، لينتصر العشق أخيرا بعد إقرار أنزار بقوة الحب على قوة القوة.

أما تركيبة القصيدة فجاءت في زهاء (925) سطرا تختلف طولا وقصرا بحيث يكون السطر أحيانا عدة جمل متواصلة، وقد يقتصر في أحايين عدة على كلمة واحدة، أما البناء الشعري فجاء مزاوجا بين الحوار حينا –وهو الشائع، وبين الحوار النفسي– المونولوج– حينا، وبين الوصف والتعليق في أحايين أخرى، في جو هيمن عليه الحب والماء كبؤرتين تحكمتا في أحداث النص ومجرياته.

الفصل الأول

تمهيد:

يعتبر علم الأصوات حجر الأساس لأي دراسته لغوية، فلا يمكن الخوض في غمار دراسة أي لغة دراسة علمية دون اللجوء إلى الدراسة الصوتية انطلاقا من أصغر وحدة في الكلمة وهي الصوتم، لذا لا يمكن أن نغفل عن هذا الدور الهام الذي تلعبه في إماطة اللثام عنه المعنى.

وركز البحث هاهنا على الموسيقى الداخلية التي تتبعث من الصوت والكلمة والجملة، فليست "الإشارات الصوتية والميزات اللغوية صورا فوتوغرافية عن الواقع بل هي رموز لجأت إليها اللغة لتعبر عن مفاهيم معينة يتحسسها المتكلم" (ريمون طحان، 1972، 14). وهكذا تتحدد طبيعة البحث في البنية الصوتية للفظ بكونه مؤسسا على مجموعة من العلاقات التي تظهرها إلى وجود النص إشارات صوتية معينة ترمز إلى وظائف خاصة، وعلى هذا الأساس، فالصوت "يكتسب شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه{....} فالذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة، تلك الشخصية بالذات التي تلائم ما هو حادث فيه في ذلك الوقت، فنلاحظ مقاطعا أو حروفا {أصوات} متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح، إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعا للانفعال الذي يكون موجودا فعلا في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول" (ريتشارز، 91).

وعليه فالدراسة الدلالية للمعنى لا تغفل على أنها الوجه الخفي لوجه آخر جمي هو الجانب الصوتي بحيث يسهم علم الأصوات المجرد، أو حتى علم الأصوات التشكيلي في الكشف عن المعنى، فالصوت بهذا المفهوم جسد المعنى الذي لا قيام له بدونه، وهو من ثم مؤثر فيه، باعتبار القيم التمييزية للأصوات، فكل تغيير يلحق بصوت من أصوات الكلمة يجر وراءه تغييرا على مستوى دلالتها.

وهذا ما سنحاول كشفه وإبرازه في المدونة، مركزين على مختلف الظواهر الصوتية المساهمة في تحوير المعنى وتعديله. ناشدين التقرب من النص، ونحن إذ نفعل ذلك لا ندعي امتلاك الحقيقة الشافية، فهي قراءة حسبها أن تراود النص على نفسه، لتخرج بعض ما سكت عنه، هذا إذا ما لان وانفتح، فهو يملك قرارة نفسه، يهب نفسه لمن يشاء، ويعرض عمن شاء، بيده أن ينفتح لمن يرتضيه محاورا، فتكون لذة الأنس ثمرة هذا اللقاء، وإن أبدى تمنعه، وأشاح وجهة عنا، فليس أمامنا إلا إرضاءه عساه يتكرم علينا ببعض من الدلالة يبقي لنا بها أمل التواصل معه.

I-مفاهيم عامة:

1-الجهاز التصويتي: يتكون الجهاز التصويتي عند الإنسان من أعضاء ثابتة وأخرى متحركة، لها وظائف مختلفة، وقد سميت من باب التوسع "بأعضاء النطق فالنطق ليس أكثر من وظيفة

جانبية، إضافة إلى قيامها بوظائفها الأساسية التي خلقت من أجلها (تغذية الإنسان وتنفسه). ويتألف من:

1-الرئتان: توصف الرئتان بأنهما عضو التنفس الرئيسيان، تتحركان بواسطة ضغط الحجاب الحاجز، والقفص الصدري، فتمتلئان بالهواء الذي سيتحول إلى كلام.

2-القصبة الهوائية: فراغ رنان مؤلف من حلقات غضروفية، يقف بعضها فوق بعض بشكل عمودي، لتشكل بذلك "مجرى يندفع بواسطته الهواء إلى الحنجرة" (ريمون طحان، 1972، 33). يؤثر طولها وتركيب الغضاريف في درجات رنين الأصوات.

3-الحنجرة: هي تجويف غضروفي يقع في نهاية القصبة الهوائية، يحتوي على ثلاثة غضاريف: العلوي ويعرف بالجزء البارز منه "تفاحة آدم"أما الثاني فيقع أسفل الغضروف الأول، ويتألف الثالث من قطعتين موضوعتين فوق الغضروف الثاني من الخلف، ومهمته دعم الغضروفين السابقين.

والحنجرة هي أهم عضو لحدوث الصوت الإنساني ذلك لاحتوائها على الوترين الصوتيين، الذي يمتدان أفقيا من الخلف إلى الأمام، ويلتقيان داخل "تفاحة آدم"، مشكلين فراغا يسمى "المزمار" محاط بغطاء هو "لسان المزمار" وظيفته سد طريق التنفس أثناء عملية بلع الطعام.

4-الحلق: فراغ بين الحنجرة وأقصى الحنك، مهمته تفخيم الأصوات عند صدورها من الحنجرة.

5-سقف الحنك: وهو الجزء المقابل للسان، والذي يتصل به في أوضاع مختلفة وهو أربعة أقسام:

أ-اللهاة: وهي عضلة شكلها الخارجي مخروطي، مرنة قابلة للتحرك تعمل صماما للهواء الخارج من الحنجرة.

ب-الطبق: وهو المنطقة اللينة من الفك العلوي، تبدأ من نهاية الغار إلى ذلق الفك.

يعد الطبق موضعا لنطق بعض الأصوات، كما يعتبر أيضا موضعا لتفخيم بعضها كالصاد والضاد والطاء... "وذلك برفع ظهر اللسان باتجاه الطبق، وإحداث تقعر في سطح اللسان" (استيتية، 2005، 26).

ج-الغار: ويسمى كذلك بالحنك الصلب لأنه يمثل الجزء الصلب من سقف الحنك، يقع خلف اللثة، ويستغرق حيزه ما يقرب من نصف مساحة الفك العلوي.

د-النطع: وهو أدنى الحنك ومقدمته، ويطلق عليها اسم أصول الثنايا العليا.

6-الأســنان: وهي من أعضاء النطق الثابتة، وتقسم إلى أسنان عليا، وأخرى سفلى،لها وظائف مهمة في عملية النطق، إذ يتم الارتكاز عليها في إخراج بعض الأصوات. و"تلعب أعلاها دورا هاما في النطق. بينما لا تلعب الأسنان السفلى إلا دورا ثانويا" (مصطفى حركات، 42).

7-الشفتان: وهما من أعضاء النطق المتحركة، إذ تعد الشفة السفلى أكثر حركة مــن العليــا، يساعد انطباقهما وانفراجهما في إصدار الأصوات المختلفة فيتدخلان "كعنــصر أساســي فــي إحداث أصوات مثل الباء والميم، أو كعنصر ثانوي في مثل الشين والجيم والواو" (نفسه، 42).

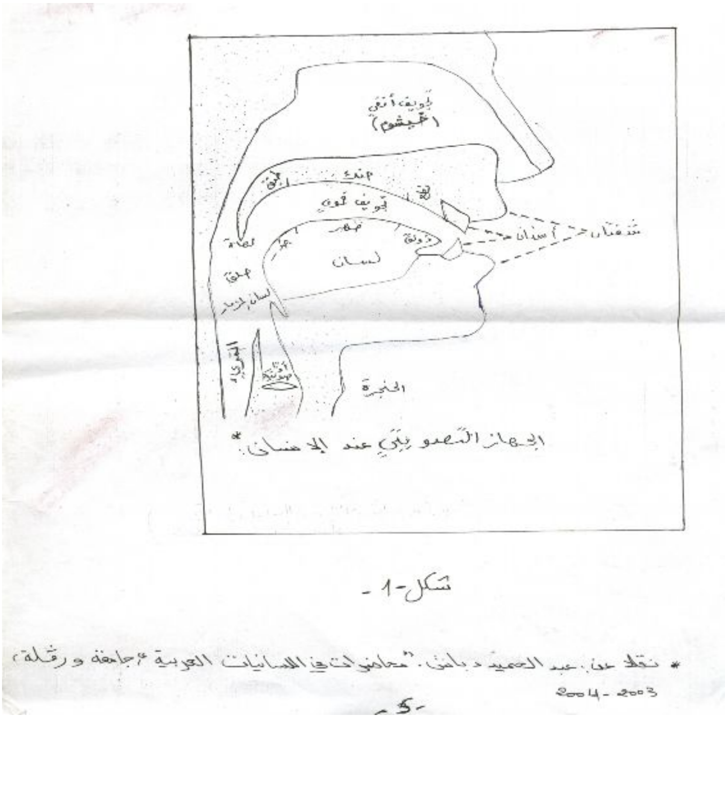
8-اللسان: من أهم أعضاء النطق وأكثرها مطاوعة للحركة والامتداد، والانكمــاش، ويقــسم اللسان إلى:

أ-الذولق: وهو الجزء الأمامي منه، ويسمى أيضا: أسلة اللسان أو مستدقه ويكون مقابلا للثــة وبإمكانه الاحتكاك مع الأسنان والحنك واللثة.

ب-الظهر: وهو المنطقة الوسطى منه، يكون عند الارتخاء مقابلا لغشاء الحنك.

ج-الجذر: وهو الجزء المقابل لفراغ البلعوم، وهو لا يلعب دورا رئيسيا في تحديد الأصوات.

الشكل 1: الجهاز التصويتي



9-التجويف الأنفي ...واء الخــارج مــن الرئتين، فتحدث عل... ن.

2-الصوت:

يعرفه "جون دي بوا" بأنه موجة متنقلة في الهواء بسرعة ما، تنتج عن اهتزازات ما منتظمة أو غير منتظمة، بسيطة أو مركبة....، بحيث يتميز كل صوت بسرعة اهتزازه، شدة ومدة إرسال" (ينظر: 446، Dubois).

إذن إن الصوت هو نتاج عملية التصويت، فهو وفق هذا كيان فيزيائي، متعلق بالتلقي أو بالجهاز السمعي لأنه "عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي، وتصحبها آثار سمعية، تأتي من تحريك الهواء، فيما بين مصدر إرسال الصوت، وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله- وهو الأذن-" (تمام حسان، 1979، 66).

ينشأ الصوت اللغوي عن طريق عمليات نلخصها في: توليد تيار الهواء اللازم لإحداث الصوت وتوجيهه، ذلك بفعل عملية الزفير، ينضاف إلى ذلك عمل الوترين الصوتيين (التصويت)، وطريقة تحرك أعضاء النطق حركات خاصة.

يتغير الصوت وبالتالي سماعه بتأثير عوامل متعددة منها سعة الرئتين، كمية الهواء المندفعة منهما، نسبة ضخه وحجم الأعضاء، ومرونة عضلات الحنجرة، واهتزازات الأوتار الصوتية وطرف اللسان والشفتين.

3-الحرف: إذا كان الصوت هو الدرجة الاهتزازية للتيار الهوائي النطقي، فإن الحرف ما هو إلا منتهى هذا الصوت وغايته، ذلك أن "الصوت هو الطاقة المنقولة عبر الوسط الهوائي إلى أسماعنا وأحاسيسنا حاملة صورة الحرف إلى أذهاننا عبر ذبذباته الصوتية"
(عبد القادر الجليل، 1998، 117).

إذن، وببساطة فالحرف تمثيل شكلي للصوت، قد يكون رمزا مخطوطا أو مطبوعا يقوم مقام الصوت أو المقطع، كالحروف الأبجدية في اللغات الحديثة، أو الرموز الهيروغليفية، ويدخل هذا في كتابية لغة من اللغات، ويسمى "رمزا حرفيا"
(Graphique symbole)، فقد يشار إلى الصوت الواحد بعدة حروف، وقد يشير الحرف الواحد إلى أكثر من صوت.

II-الصوامت والصوائت في القصيدة:

يفرق علم الأصوات في دراسته للصوت اللغوي بين قسمين: قسم دعاه الأصوات الصامتة (الصوامت)، وقسم دعاه الأصوات الصائتة (الصوائت).

1-الصوامت "les consonnes"

أ-تعريف الصامت:

يعرف الصوت الصامت بأنه: ذلك الصوت الذي يحدث "بأن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملا (كما في حالة الباء)، أو اعتراضا جزئيا، من شأنه أن يمنع الهواء أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع" (محمود السعران، 1997، 124).

إذن، إن الصامت كل صوت نتج عن وجود حاجز للهواء الصادر من الحنجرة باتجاه الفم أو الأنف، فيحدث إسنادا كليا أو جزئيا أثناء النطق به.

ب-الصوامت العربية من حيث المخارج:

يعزى أي صوت إلى الموضع الذي خرج منه، فيسمى حنجريا إذا صدر من الحنجرة كما يسمى حلقيا لصدوره من الحلق،...... وهكذا.

***تعريف المخرج:** هو نقطة تنشأ عن اعتراض عضوين من أعضاء النطق للهواء المندفع من الرئتين مما يؤدي إلى ضيق مجراه، أو سده سدا تاما مؤقتا، فكل "حرف {صوت} شارك غيره في صفاته، فإن لا يمتاز عنه إلا بالمخرج" (ابن الجزري، 214).

فالمخرج إذن: مكان بروز الصوت وتباينه عن غيره من الأصوات، يتم عند التقاء عضوي النطق، وبالتالي فهو "الموضع من الفم أو نواحيه الذي يَخْرُج أو يُخْرَج منه الحرف {الصوت}" (برجستراسر، 1994، 11). ولعل أحسن طريقة للتعرف على مخرج الصوت هو تسكينه، "لما في الإسكان من التمهل بالحرف والتمسك بمخرجه وتحقيق نطقه" (إبراهيم مصطفى، 1992، 83).

***مخارج الصوامت:** إن التصنيف المخرجي الأسهل للصوامت هو الذي يعتمد على الموضع الثابت عموما، أما اللسان فهو عضو متحرك، وهكذا فالتصنيف المتبع عموما حاليا (بالنسبة للعربية) هو:

1-الصوامت الحنجرية: ويتم في هذه النقطة (الحنجرة) تكوين أصوات أقصى الحلق وذلك بتعطيل عمل الأوتار الصوتية، وتقلص جدران الحنجرة، فيحتك الهواء على مستوى الحنجرة فيحدث صوت "الهاء" {هـ}، أما الإسناد فينتج عنه صوت الهمزة {أ}.

2-الصوامت الحلقية: التي مخرجها الحلق، ويحدث على مستواها صامتا العين {ع}، والحاء {ح}.

3-الصوامت اللهوية: ويتم عادة عند تقريب الحائطين الأمامي والخلفي للحلق، أو بعبارة أخرى، جذر اللسان ومؤخرة الفم، لذا يصدر عنه صامتا: الغين {غ} والخاء {خ}.

4-الصوامت الطبقية: وتحدث أصواته بأن ترتفع مؤخرة الطبق، فيلتصق بالجدار الخلفي للحلق ليسد المجرى الأنفي، ورفع مؤخرة اللسان حتى يتصل باللهاة والجدار الخلفي للحلق، مع عـــدم حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية فينحبس الهواء ثم ينفجر بعد انفصال العضويين المتـــصلين، فيحدث صامتا القاف {ق}، والكاف {ك}، (ينظر رمضان عبد التواب، 1985، 54)، غيـــر أن مخرج الكاف من أسفل مخرج القاف من اللسان قليلا، وما يليه من الحنك، إذن فالقاف أعمـــق في مخرجها من الكاف.

5-الصوامت الحنكية: الصوامت الحنكية هي ما نتج عن اتصال سطح اللسان بالحنـــك، وهـــو مخرج صوامت: الجيم {ج}، والشين {ش} والياء {ي}.

6-الصوامت النطعية: وهو مخرج لصوامت الزاي {ز} والسين {س}، والصاد {ص}، وتسمى هذه الأصوات بالأصوات الصفيرية.

7-الصوامت النطعية الأســنانية: وتكون باتصال أول حافة اللسان، وما يليه من الأضراس من الجانب الأيسر، وهو من أغنى المخارج بالأصوات، وأصواته هي: الـــدال {د}، والتـــاء {ت}، والضاد {ض} والطاء {ط}، واللام {ل} والراء {ر}.

8-الصوامت بين الأسنانية: وهي الظاء {ظ} والثاء {ث}، والذال {ذ}، إذ تصدر هذه الأصوات عندما يكون طرف اللسان بين الأسنان العليا والسفلى مع وجود فجوة يتسرب الهواء الخارج من خلالها.

9-الصوامت الشفوية الأسنانية: وليس منها في العربية إلا صوتا واحدا هو الفاء {ف}، ينطق بأن تتصل الشفة السفلى بالأسنان العليا اتصالا لا يسمح للهواء بالمرور بينهما فيحتك بهما، مع رفع مؤخرة الطبق لسد التجويف الأنفي، وإهمال الأوتار الصوتية بجعلها لا تتحرك.

10-الصوامت الشفوية المزدوجة: وذلك عندما تنضم الشفتان على بعضهما البعض، وتقفلان مجرى الهواء الصادر عن الرئتين.

أما الصوامت الشفوية المزدوجة فهي الباء {ب} التي يتم النطق بها بضم الشفتين ورفـــع الطبق، ليغلق ما بين الحلق والتجويف الأنفي مع ذبذبة الأوتار الصوتية أما الميم {م} فينطق بأن تنطبق الشفتان تماما فيحبس خلفهما الهواء، ويخفض الطبق ليتمكن الهواء من الخـــروج عـــن طريق الأنف، مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية، وبقاء اللسان في وضع محايـــد، يـــضاف إليهما صامت الواو {و}.

جـــ-صفات الصوامت:

1-الجهر: إن الصوت المجهور كل صوت متمكن مشبع فيه قوة ووضوح، بحيث يكــون فيــه ضغط الهواء أسفل الحنجرة أقوى من أعلاها، وهذا الفرق في الضغط هو الذي يسمح للهــواء بالعبور إلى الفم عن طريق المزمار، فيتحرك الوتران الصوتيان ويهتــزان، إذن إن "الــصوت المجهور هو الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به" (كمال بشر، 2000، 87).

أما الصوامت المجهورة فهــي: {أ}، {ع}، {غ}، {ج}، {ي}، {ز}، {د}، {ض}، {ن}، {ل}، {ر}، {ذ}، {ض}، {ب}، {م}، {و}.

2-الهمس: وفي هذا الوضع يبتعد الوتران الصوتيان بحيث تكون المسافة بينهما كافية لمــرور الهواء بحرية وطلاقة دون اعتراض، وهذا لكون ضغط الهواء متساويا في الحنجرة بين أسفلها وأعلاها.

إذن الصامت المهموس "هو الذي لا تتذبذب الأوتار حال النطق بــه" (كمــال إبــراهيم بدري، 1982، 35). وصوامت العربية المهموســة هــي: {ه}، {ح}، {خ}، {ك}، {ق}، {ش}، {س}، {ص}، {ت}، {ط}، {ث}، {ف}.

3-التفخيم: ويطلق عليه تمام حسان مصطلح "التغوير"، وهو "الميل بالصوت ذي المخرج الذي خلف الغار، إلى أن ينطق في الغار، أو أقرب ما يكون إليه" (تمام حسان، 1986، 116)، وهو عملية تتم بارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى وانطباقه عليه، أما الصوامت المفحمة فهــي: {ق}، {ص}، {ط}، {ض}، {ظ}.

4-الترقيق: وهو حركة مصاحبة للنطق تنتج عنها قيمة صوتية تمتاز بالرقة. وتحــدث نتيجــة افتراق ما بين اللسان والحنك الأعلى عند النطق بالصامت لخروج الهواء بينهما، والــصوامت المرققة هي: {هــ}، {أ}، {ح}، {ع}، {غ}، {ك}، {ش}، {ج}، {س}، {ز}، {ت}، {د}، {ث}، {ذ}، {ف}، {ب}.

5-الإنسداد: تتكون الصوامت الانسدادية-وتسمى أيضا بالانفجارية- بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، بسبب التقاء عــضو ثابــت وعــضو متحرك التقاء محكما "ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فينــدفع الهــواء محــدثا صــوتا انفجاريا" (محمود السعران، 1997، 128).

والصوامت العربية الإسندادية تتمثل في: {ق}، {ك}، {ت}، {د}، {ط}، {ض}، و {ب}.

6-الاحتكاك: ويتم بأن لا ينغلق مجرى الهواء غلقا كليا، وإنما يضيق بدرجات مختلفة، فيحدث احتكاك يصدر عنه الصوت الاحتكاكي (ينظر مصطفى حركات، 47).

والصوامت الاحتكاكية هي: {هـ}، {ح}، {ع}، {خ}، {غ}، {ش}، {ج}، {س}، {ز}، {ص}، {ث}، {ذ}، {ظ}، {ف}.

7-الصوامت الأنفية: والأنفي أو الغنة صفة النون {ن}، والميم {م}، وتتم بحبس الهواء حبسا تاما في الفم، فيتمكن جزء من هواء الزفير من الخروج عن طريق الأنف بعد انخفاض اللهاة.

8-الصوامت الجانبية: أو الإنحرافية: سميت هذه الصوامت بالجانبية لأن "الهواء أثناء النطق بها يخرج من جانب الحاجز" (مصطفى حركات، 53).

إذ تعترض الهواء عقبة مع ترك منفذ للهواء بين جانب العقبة أو عن جانبيها معا، وهي صفة لصامت اللام {ل}.

9-الصوامت الاهتزازية: وتسمى بالصوامت المكررة، وسميت بذلك لاهتزاز اللسان وارتعاد طرفه أثناء النطق بها، وعليه، فهي تنتج عن "التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا فيتكرر النطق بها" (إبراهيم أنيس، 1975، 66) وهي صفة للراء {ر}.

10-الصوامت الأنصافية: اختلف في تحديد الأنصافيات أهي صوامت أو صوائت غير أننا نعدها من الصوامت "لما تتميز به من انتقال سريع مع ضعف في قوة النفس {هواء الزفير}" (السعران، 1997، 150).

وهي للواو {و}، والياء {ي}، بحيث تخرج في لين لاتساع مخارجها، وسميت بأنصاف الصوامت لأنها تجري مجراها في قبولها للصوائت.

11-الصوامت الاستمرارية: والاستمرار هي المدة التي يقاوم فيها العائق عملية مرور الصوت، وبالتالي إمكانية تمديده، أي استمرار تدفق الهواء نحو الخارج، فيسمى الصوت مستمرا لاستمرار الهواء، ويطلق عليها أيضا اسم الصوامت الممتدة، وتشمل كل الصوامت ما سوى الإسندادية منها.

12-الصوامت اللحظية (المؤقتة): وتسمى أيضا الصوامت الآنية، وهي التي لا يمكن تمديد النطق بها، فالصوت ينتهي بمجرد خروج الهواء، وهي صفة للصوامت الاسندادية الناتجة عن حبس للهواء الصادر من الرئتين ثم إطلاق فجائي له الذي يصدر عنه الصوت، ثم يتوقف هذا الهواء مما ينتج عنه توقفا في تمديد الصوت وإطالته

والجدول التالي يوضح صفات الصوامت المختلفة:

			شفوية مزدوجة	شفوية أسنانية	بين أسنانية	أسنانية قطعية	نطعية	حنكية	طبقية	لهوية	حلقية	حنجرية
			مج مهـ	مج مهـ	مج مهـ	مج مهـ	مج مه	مج مه	مج مه	مج مهـ	مج مه	مج مهـ
لحظية مؤقتة	إنسدادية	مرققة مفخمة	بـ			د تـ ضـ ط			ك قـ			أ
مستمرة	احتكاكية	مرققة مفخمة		فـ	ذ ثـ ظ		ز سـ ص	جـ ش		غ خـ	ع حـ	هـ
	أنفية		مـ			ذ						
	جانبية					لـ						
	اهتزازية					ر						
	أنصافية		و					يـ				

* إستفاء البحث من: عبد الحميد دباش، محاضرات في اللسانيات العربية، جامعة ورقلة، 2003-2004.

جـ-رصد نسبة تردد الصوامت في القصيدة:

1-الصوامت المجهورة:

تم تقسيم القصيدة إلى 8مقاطع شعرية يستقل كل مقطع بفكرة أو حدث ما، قصد التسهيل من عملية الإحصاء:

جدول 1: يمثل تردد الصوامت المجهورة في القصيدة

2-الصوامت المهموسة:

جدول2: يمثل تردد الصوامت المهموسة في القصيدة

رسم بياني يوضح تردد الصوامت المجهورة والمهموسة في "طاسيليا"

الإستبيان:

1-ينبني النص "طاسيليا" من (21858 صوتما).

2-يبلغ عدد الصوامت: 12046 صامتا منها (8619 مجهورة،و3427 مهموسة).

3-أما الصوائت فهي: 9812 صائتا، منها 7279 صوائت قصيرة، و 2533 صائتا طويلا.

4-ينبني النص على (673) صامتا مفخما، و(6210) صامتا مرفقا، وعليه تكون:

نسبة الصوامت من الأصوات الكلية: 55.11 %

نسبة الصوائت من الأصوات الكلية 44.89 %

نسبة الأصوات المجهورة من مجموع الصوامت الكلية: 71.55 %

نسبة الأصوات المهموسة: 28.45 %

نسبة الصوائت الطويلة من مجموع الصوائت الكلية: 25.81 %

نسبة الصوائت القصيرة: 74.18 %

د-دلالة الصوامت في القصيدة:

نشير أولا إلى تلك العلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها، إذ تعد نوعا من الموسيقى الداخلية، وهذه الموسيقى مرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التجربة النفسية المسيطرة على الشاعر أثناء عملية الإبداع، إذ يصبح لأصوات الكلمات قيم خاصة تستقى من السياق.

أ-دلالة الصوامت المجهورة منفردة في القصيدة:

معلوم أن الأصوات المجهورة تحدث نتيجة اهتزاز الوترين الصوتيين، اللتين تتحركان عن طريق العضلات الإرادية "والتي تستمد الأوامر من الأعصاب المغذية للحنجرة، وهذه تأخذ التعليمات من المخ" (شحاتة، 1972، 40) بمعنى أن المخ هو الذي يعمل على اختيار هذا الصوت المجهور دون غيره لمناسبة بينه وبين ما يؤديه، فهي خاضعة- وفق هذا لعملتي التأثر والتأثير السريعين بين المرسل والمتلقي.

1-صامت الهمزة:

بالعودة إلى الجدول-1- نجد أن الهمزة قد احتلت الصدارة بنسبة 22.15 % من الصوامت المجهورة بدت في: ضمير متكلم "أنا" والذي تكرر أكثر من 20 مرة في:

أنا أنزار (842).

وأنا أعرف (847).

أنا الأغنية (760).

وأنا أحببتك حين رأيتك (516).

....

كما مثلتها (أصمت، أفراح، رؤيا، أشواق......)

لجأ الشاعر إلى صامت الهمزة المجهور في كلمات أوحت الحدة والقوة فالأنا بؤرة هيمنت على القصيدة، ذلك أنها تواترت بين أنا أنزار، أنا غيلاس، أنا طاسيليا، أنا يونيسا....، فالكل يبحث عن كينونته وموقعه في الصراع، ناشدا الانتصار، فعبرت الهمزة عن رغبة عميقة في الهيمنة والتملك، سيما وأنها صادرة من الحلق أي من الأعماق، أعماق النفس التي تسودها الذاتية والأنانية، وهو ما تدعمه أصمت، أفراح، رؤيا، أشواق،....... فهي كلها مشاعر دفينة في عمق الذات اكتست طابع الستر والجوفية والعمق، وهذا ما يؤكده عبد الله العلايلي: "الهمزة تدل على الجوفية، وما هو وعاء للمعنى" (العلايلي، 1936، 310)، فكل تلك الكلمات ذات معان جزئية انضوت كلها تحت لواء الذاتية والآنوية.....

إن سيطرة الهمزة على النص جسده دلاليا صراع الذات البشرية مع نفسها أولا، ومع غيرها ثانيا من أجل الحظوة، أو حتى من أجل إثبات الذات أمام الذات، وأمام الآخر:

أنا غيلاس ← صراع الذات مع الذات: هل يمكن أن أحضى بطاسيليا؟

أنا طاسيليا ← صراع الذات مع الآخر: (مع أنزار) هل أقبل به خليلا لأنقذ نوميديا؟

أنا أنزار ← صراع الذات مع الآخر: صراع أنزار مع غيلاس للحصول على طاسيليا.

فهي كلها معان حددتها الهمزة، وهيمنت على النص المليئ بالصراعات من بدايته إلى نهايته.

2-صامت اللام: وصامت اللام صامت انحرافي جانبي مجهور، "وهو من حروف الذلاقة، لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو صدره" (موسى نمر، 2001، 60)، وهو صامت وظفه الشاعر في كلمات كما في: (يسأل، تسلق، يرسل، الطلق، يطول، يطل.....).

فالقسم الذي يضم الكلمات المشكلة من السين واللام يشارك بعضه البعض في الدلالة على الحركة المنتظمة، لأن السؤال قائم على حركة أعضاء النطق التي تصدر أصواتا بطريقة منظمة، تتضافر لتتشكل كلاما مفهوما، يخرجه المتكلم في نبرة تساؤلية، مصحوبة بلهفة الإجابة.

أما التسلق فعبارة عن حركات منتظمة قائمة على عملية الصعود والارتكاز من أجل بلوغ الهدف.

ومعروف أن صامت اللام ناتج عن وجود عقبة في وسط الفم، مع ترك منفذ للهواء عند إحدى حافتي اللسان، لكن هذه العقبة الصوتية ماهي إلا عقبة حيوية، والانحراف الهوائي ما هو إلا انحراف اجتماعي لمحنا أول مظاهره، من خلال الانحراف عن نمط القصيدة العمومية، فالشاعر لجأ إلى كسر التفعيلات متحررا بذلك من قيد الوزن والقافية فنظم على شاكلة الشعر الحر، إذ يمتد البيت الشعري لأكثر من جملة وسطر كما في قوله:

لو كنت نبيا لزرعت الفرحة في لغتي، ورحلت إلى طاسيليا أسألها (23).

فهو بيت شعري ضم (8 لامات) دل على الضياع، وعن الفقد، فقد انحرف المتحدث "غيلاس" عن واقعه باحثا عن واقع مثالي مرتجى، يرضيه ويرضي أهله المتشوق للسلام والسكينة، كما انحرف عن الأعراف والتقاليد، فأصبح.

الغالب حين يصيح هو المغلوب (895).

ذلك أن كفة الغالب دوما راجحة على حساب المغلوب، في حين أن غالب طاسيليا مغلوب؟. أليس هذا خروجا عن المتعارف عليه !.

بالإبدال: غَالِبْ

غاضب تتحقق دلالات أخرى بتغير الصواتم

غاصِب

فقد أشار صوت اللام في "غالب"على الحدة والقوة، وهو ما يتسم بها البطل غيلاس بعدما أعياه (الظلِم، والظلام، والألم.) فدلالات الحرقة والأسى مقترنة مع هذا الصوت بجلاء، وهذا ما أكدته نسبته العالية في النص، فهو مأساوي، قائم على ثنائية

الغالب المغلوب والظلم المظلوم

3-صامت النون: صوت النون "صوت أنفي مجهور، يتم نطقه بجعل طرف اللسان متصلا بالنطع، مع خفض الطبق،ليفتح المجرى الأنفي فتحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية" (رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، 49): يمتاز النون بقوة الوضوح السمعي، وسهولة الانتشار، وظفه الشاعر في كلمات أهمها: نبع، غضب، نبي، تنتقض، بين، ناح، نار، حزن، انطفأ........

حققت النون فيها قيما دلالية كما يلي:

*مجموعة أولى ضمت الكلمات نبع، نبي، بين، نبت والملاحظ أنها تضم إلى جانب النون صامت الباء، جمعتها دلالة الخروج والإخراج:

نبع   نَبَعَ ← خرج ← الماء من الباطن إلى الأعلى.

نبي   نَبَيَ ← خرج ← رسول للناس منهم، فبدا وظهر.

بين   دال ← على الظرفية المكانية، حدد معاني البروز، نقول طاسيليا بين الناس، فهي ظاهرة على حساب الناس فكانت أولوية البروز لها.

نَبَتَ   خرج ← الزرع للعيان.

وهي دلالة مطردة في القصيدة نأت عن الحضور بالقوة، رغم التجاهل.

في حين (غضب، تنتقض....) شاركت الضاد النون في الحضور، متضافرة لأداء معنى الظهور المعنوي، لأن الغضب شعور نفسي وليد القهر والضيم، يُخرج كشحنة تصاحبها أعراض مرئية تنتاب تقاسيم الوجه، وهو ما يرمز إليه الانتفاض أيضا بما يصاحبه من حالات القلق والاضطراب، يقول الشاعر:

تنتفض الأشواق (699).

إن السياق يحيل إلى أن طاسيليا أسيرة أنزار في برجه السابع، تسيطر عليها سمات الوحدة والقلق، فانتفضت وثارت أشجانها شوقا للقاء الأحبة.

الشوق   ثورة ← وانتفاض   التحرر ←.

ظهور فعلي من خلال الغضب، والتحدي.

وضمت المجموعة الثالثة كلمات من مثل: ناح- نار، حزن، والتي وحدتها دلاليا معاني القهر والألم والأسى:

نار   حزن ←   ناح ←   أسى ←

بالإبدال:	نار	حزن	ناح	سلبي
	جار	حزم	باح	
	بار	حزب	ساح	إيجابي

التغير من السلبية إلى الإيجابية

وخلاصة القول: عمل صوت النون على إبراز مظاهر الحزن والحرقة التي نعيشها الشخصيات الشعرية، فنفست عنها بصوت النون النواح الذي لطالما لجأ إليه في مواقف الكرب والخطب والبلاء، سهل الحوار بانتقال الرسالة بين البطلين طاسيليا   غيلاس ← التي ← تربطها خاصة واحدة هي الحزن، فاقترنت بالسلبية والبكاء على واقع فرض على طاسيليا، فضلت خلالها التضحية بعشقها لغيلاس من أجل الوطن، فكانت قربانا يقدم لإله المطر علّه يجود بقطرة

ماء تحي الأرض، وتروى الظمأ لذلك فقد سيطر على نسيج النص الصوتي بتواتر قدره 1084 مرة، أي نسبة 12.57 % من صوامت القصيدة المجهورة، وهذا يؤكد سيطرة أجواء الحــزن والأسى على الشخصيات الشعرية، وبالتالي أحداث النص.

4-صامت الراء: صوت الراء متوسط مجهور تكراري يمتاز بخصائص صوتية محددة "فكــأن تكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا ينسجم انــسجاما وثيقــا بــالمعنى" (بوحــوش، 1993، 57) والراء من الأصوات الكثيرة الشيوع في الكلام، فهو صــوت واضــح ســماعيا "جرسه يفيد تكرار الحركة والحدث، ويرسم صورة صوتية لتجدد الفعــل" (حــشلاف، 1986، 155).

وهذا التكرار يعطي للنص ميزة موسيقية خاصة، فهو يعــد مــن الأصــوات اللولبيــة السائلة،مما يوحي بضراوة الصراع في النص واستمراره.

طاسيليا في البرج السابع ترقص لي (809).

ما أبهى الرقصة دون وشاح (810).

فالتكرار على مستوى المورفيم (ترقص/ رقصة) يقابله تكرار المعنى إذ يرســم الــراء صورة صوتية لتجدد الفعل، وتكرار الحدث، وكل ذلك يتناسب ومدلول الرقص القــائم علــى الحركة المتتابعة والمتواصلة.

كما ارتبط الراء بكلمات: أرحل، أسافر، أعبر، صرت، يسير... فالــشاعر يعبــر عــن الرحيل والانتقال من موضع لآخر، في حركة هروبية لذلك يستخدم الصيغ الفعلية الدالة علــى الحركية والسرعة. ويتكرر الفعل (رحل) في بدايات النص:

لو كنت بنيا لزرعت الفرحة في لغتي، ورحلت إلى طاسيليا أسألها (23)

سيرحل مثلي حين يرى التابوت يسير إليه (37).

ارحل يا غيلاس (43).

ارحل يا طفل الناي..... يا عاشقنا المقتول (55).

وهذا الفعل (رحل) بما يتضمنه صوت الراء، وفعل الحركة وتكراره، إنما يعبــر عــن السرعة والدينامية الدائبة، سواء أكانت حركة داخلية للتفاعلات النفسية فــي الــوعي الــداخلي للمبدع، أو خارجية بثها في قصيده، فلبست الشخصيات الشعرية لبوسها فتجلت تفاعلات الأنــا الذاتية (غيلاس) مع الأنا الجماعية (أهل نوميديا).

وتشترك: أسافر

أعبر الحركة والتنقل

صرت

سير

إذن إن الراء يكتسب في النص قيما دلالية قائمة على "التكرار وديمومة الحدث" (الفاخري، 150). كما "ارتبطت بدلالة التأزم والنزوع إلى الهول" (محمد عبد المطلب، 1982، 270).

ولأن النص نص حركي، تشابكت فيه الأحداث، وتنامت فيه الأزمات وظف الشاعر صامت الراء بطريقة ملفتتة للانتباه خدمت الغاية التعبيرية المراد إيصالها للمتلقي، القائمة على اللاإستقرار، وهذا ما تدعمه النتائج والإحصاءات، فقد ورد إبان 786 مرة.

5-صامت الهاء: الهاء صامت حنجري رخو، يتم النطق به عند احتكاك الهواء الخارج من الرئتين بالتضييق على مستوى الأوتار الصوتية، "فيحدث حفيفا يسمع في أقصى الحلق" (مناف مهدي الموسوي، 1993، 27).

إذن فمخرج الهاء من أعماق الجهاز التصويتي، فارتبط بذلك ارتباطا عميقا بوظيفته الدلالة، مثله: (تنهد، الهارب، المنتهى، المشتهى، المهرة.....).

ولأن دراسة أي صوت دراسة وظيفية، لا يمكن أن تتم بدون دراسته ضمن السياق ذلك "أن هذا الصوت أو ذاك لا قيمة له إلا بوضعه جزءا من نظام معين، وفيه تبرز قيمته، ويبرز معناه الصوتي" (كمال بشر، 2000، 149).

فإن صامت الهاء قد أبرز قيما دلالية من خلال الأمثلة السابقة قائمة على "التلاشي" (العلاليلي، 1936، 310). فاتصال الهاء بالفعل (تنهد) دل على عمق إخراج النفس، فإذا خرج خرج بحرقة وألم لأنه إشارة عن المآسي التي تعيشها الشخصية الشعرية، فنفست عن نفسها بنَفَس مفعم بالآهات سرعان ما تلاشى، وزال واضمحل.

في حين: دَل الهارب

المنتهى الزوال والتلاشي

المشتهي

المهرة

لأن: الهارب الفرار الاختفاء.

المنتهى + المشتهى ← أحلام وآمال سرعان ما تصطدم بالواقع ← التلاشي مع خيبة أمل.

المهرة ← سرعة الانطلاق والركض ← الاختفاء بلمح البصر

الملاحظ أنها قد حققت الدلالات التي تم افتراضها.

وهو ما ينسجم والإطار الدلالي العام للنص، فقد بني النص على افتراضات وأحلام على شخصياته ووسمتهم بها، (الحب، الماء، السكينة......) لاحظنا زوالها تدريجيا مع مراحل بنائه، لكن سرعان ما أصبح الحلم واقعا، فاستعادت هذه الشخصيات أحلامها، وهذا ما تؤكده نسبة تردد الصامت في النص الذي بلغ: 313 مرة، وهذا يعني أنه صامت قليل الورود أوحى "الحزن والقلق والفزع" (عبد المالك مرتاض، 1992، 159) وللاستقرار والزوال، التي تلاشت مع قوة الإرادة.

6-صامت الضاد: صامت الضاد "صوت شديد مجهور يتحرك معه الوتران الصوتيان، ثم ينحبس الهواء عند التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمعنا صوتا انفجاريا هو الضاد" (إبراهيم أنيس، 1975، 48).

وردت الضاد في النص في مثل قول الشاعر:

كأن الأرض تحن إليه (156).

بينما ينبعث ضوء أزرق من أعلى (177).

مازلت طريا مثل نوارس هيبون البيضاء (411).

يضحك أنزار وينفخ في الغيمات (772).

عكست (الأرض، ضوء، بيضاء، يضحك.....) المعاني التالية:

كأن الأرض تحن إليه (156).

بيت ضم: الأرض/ الحنين نم على التشبث، وعلى العودة إلى الأصل كما حمل دلالات الوطن "نوميديا" الذي أحاله أنزار إلى رماد، بعد أن حبس عنه الماء، فهي- الأرض- رمز للصمود والتحدي، كان للضاد فيها دلالات الغلبة تحت الثقل" (العلايلي، 1936، 310).فهي تكابد ما أصابها لاحتضان أبناءها بعدما حنت إلى شدوهم وفرحهم.

كما التقت (ضوء، بيضاء) في الدلالة على النور والسطوع، فالضوء وليد الظلام، والبياض لون شفاف صاف دال على السلام والبراءة، لا يتحدد مدلوله إلا بوجود مناقضة "الأسود" الذي يعد لونا مساعدا، فهو يمتص جميع الألوان" (محمد عبد المطلب، 1989، 28):

الضوء مثقل ← الظلام } عمدت الضاد إلى إبرازهما وتغلبهما
البيضاء مثقل ← السواد

في حين حمل "الضحك" دلالات الفرح والسعادة.

تجتمع الكلمات السابقة لتدل على التحدي والأمل الذي لمحناه مسيطرا على النص، بالرغم من أن الشاعر لم يصرح به كثيرا فترك المجال للقارئ لاستنطاق النص، والبوح بمكوناته، لذا فقد ورد صامت الضاد قليلا في النص (0.91 % أي ورد 79 مرة فقط).

ب-دلالة الصوامت المهموسة منفردة في القصيدة:

المهموس ما لم تهتز الأوتار الصوتية حال النطق به، فهو إذن كلام خافض ضعيف لا يحتاج لمجهود أثناء نطقه، لذلك تستخدم فيه كمية قليلة من الهواء.

فعند خروج المهموس تتوقف الأحبال الصوتية تماما، فتكون في حالة استرخاء "يخرج من بينها هواء التنفس في بطء محدثا حفيفا خافتا، وهذا الصوت الخافت يصل إلى البلعوم واللسان والشفاه. فيقود إلى الكلام الهامس" (شحاتة، 1972، 41).

1-صامت التاء: "صوت التاء صامت أسناني لثوي شديد مهموس مفتوح" (الفاخري، 143).

إن الهمس- بلا شك- يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه، لذا وجدناه واردا في:

طاسيليا قادمة في موكبها المفتون (882).

أين الملح وأوراق الزيتون؟ (883).

يصور لنا البيتان مدى رقة الموقف، وانسيابيته، اقترنت طاسيليا بالفتنة والسلام معا، فبعدما تخطت المحنة عادت إلى أهلها في موكب زاخر جعلها أكثر إشراقا ورونقا من ذي قبل.

أما ارتباط الملح بالزيتون، فيصور جدلية النص الذي يتجاذبه طرفان طرف داع للحرب والظلم يمثله أنزار دل عليه سيميائيا "الملح" فهو علامة لكل ما هو سيء ومؤذي، في حين رمز الزيتون للطرف الثاني الناشد للسلام والسكينة، ومثله أهل نوميديا، لتكون الكفة راجحة لهذا الأخير، والذي استشفيناه مما سبقه، والذي أكده "المفتون"

الملح ← الزيتون
الحرب ← السلام

إحلال السكينة "المفتون"

فالتاء صامت عبر عن سلاسة وهدوء أجواء نوميديا بعدما زالت عنهم سحابة أنزار. وتكرار الصامت "التاء" أكسبه وضعا آخر ناتج عن وضعية التجاور، حيث أصبح شديدا من خلال مجاورته لأصوات أقوى وأشد، كما في: يجتاح، مات، تعتصر، توابيت....، فقد استمد صامت التاء القوة والحدة من صوامت الجيم، الميم، العين، الباء،....، وهذا ما يسمى بالتجانس الصوتي إذ يتحول المهموس إلى مجهور "فالجمع بين هذين الصوتين يقتضي عضو النطق، أن يعطي كل صوت منهما حقه. وفي ذلك عسر لا يخفى، فإذا تألفت كلمة وقد تجاور فيها صوتان، أحدهما مجهورا والآخر مهموس، فما يزال أحدهما يؤثر في الآخر حتى يصيرا مجهورين معا أو مهموسين معا"(مهدي المخزومي، 1964، 08). من خلال الأمثلة السابقة، نلمح اجتماعهما على تأدية معنى أقل إشراقا مما سبق، فدلت على السلبية والحزن:

اجتاح ← العنف
مات ← الحزن
اعتصر ← القوة
تابوت ← الموت/ الحزن

} المأساة ← أسر طاسيليا

فالشاعر بعدما وظف التاء للدلالة على الهدوء النفسي خاصة، هاهو المقام والرسالة التي يبغي إيصالها للآخر تجعل منه ينحرف عما رسمه إلى الواقع المليء بالمآسي والآهات، فكما عدل الشاعر سلوكه، هاهي التاء أيضا تكتسي الطابع العام للنص المأساوي، وتنضوي تحت لواءه آخذة صفتها الجديدة من المحيط، فكأن العدوى أصابتها لتصبح في مثل قوة وحدة غيرها، لتساهم معها في رسم مأساوية الأحداث.

فعكست بذلك الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر، وبالتالي الشخصيات الشعرية بين أمل يتجاذبه، وواقع فرض عليه، فدلت التاء بذلك على "الاضطراب" (العلايلي، 1936، 310).

ولصامت التاء في النص وظيفة أخرى- صرفية- تتجلى في "تاء الافتعال" حيث أفادت اكتساب الفاعل للحدث، فيعد فاعلا ومفعولا في آن واحد، وهو ما يطلق عليه "Réflexive"، من ذلك:

حرق (غيره) ← احترق (نفسه).
عصر (غيره) ← اعتصر (نفسه).
بهج (غيره) ← ابتهج (نفسه).

2-صامت القاف: القاف صامت لهوي شديد مهموس منفتح، "ويعـد مـن أصـوات القلقلـة" (الموسوي، 1993.، 82).

امتاز صامت القاف بخصائص صوتية معينة، أكسبته دلالات تعبيرية وظفها الشاعر في نصه إنه يتصف بعمق مخرجه (اللهاة)، واستخدامه يولد موسيقى قوية وعنيفـة، ارتـبط فـي القصيدة بدلالات القرع والشق، وقد جسده قوله:

أنت تقطر ماءك مبتهجا بالدم

إذ أحدث الصوت الناتج عن تقطير الماء شعورا بالفزع والقوة، اكسبه إياها ارتباطه بلفظ الدم، وما يحمل من معاني والموت والألم ربط بينها الماء الذي يعد "رمز للأمومة والعودة إلى الرحم عند علماء النفس" (حشلاف، 1996، 105).

كما أوحى قوله:

غيلاس يدق حربا في "طاهات" (711).

تتقيح رجلاه (713).

يدق حرابا أخرى في أوراس (714).

على القرع من خلال توالي الأصوات الشديدة (الياء، الدال) في الفعل (يدق)، ساعد على نسج هذه الدلالة، وما يحدثه من صوت، كما أن إسناد الفعل المولد للصوت للشخصية الشعرية "غيلاس" يوحي بمدى رفض هذه الأخيرة للسكون.

والدق على الحراب، إشارة رمزية من أهم دلالاتها التحذير والإنذار فغيلاس في موقـع (قوة) أمده بها عشقه (قلبه)، فالذات الشاعرة إذن في موقف فاعلية ممارسة لنـشاطها تـوحي بقدرتها وإرادتها.

كما يدل القاف على "الاصطدام والانفصال والقطع" (الفاخري، 151) والذي أكدته:قتل، قاتل، دق، شق، قطع..... في النص.

أما قوله:

نوميديا احترقت بالماء (637).

فكيف تموت؟ (638).

فقد اجتمعت الحاء والراء والقاف لتشكل دلالة (حرق)، فحصل معناها من تلاقي معاني أصواتها، فالحاء تدل على السعة، والراء على التكرار والاستمرار في الحدث، والقـاف علـى الاصطدام والشدة.

3-صامت السين: والسين صوت أسناني لثوي، مهموس مطبق، عزز حضوره موسيقى القصيدة وأعطاها طابعا خاصا، نستنطق دلالاته من خلال: يسيح، فسيح، يسير......، والتي دلت على السعة والسيولة والحركية.

يسيح ← سيولة.

فسيح ← سعة.

يسير ← حركة.

وبتواصل تهدج الصوت "السين"، تواصل انكسار الخاطر، في سياقات احتلت فيها: (الأمس، النسيان....) دور الفاعل في مأساة الشخصية "طاسيليا" وليس من الغريب أن يكشف الشاعر الصفير، لأنها تعني قوة التخييل، هذه الأخيرة التي بعثت من كلمات تختلف في المعنى، وتشترك في الدلالة على الفناء، وبذلك فقد وسعت الطاقة الدلالية للنص، وقد توجه إليها الشاعر لما فيها من "صفير يقوي جهاز النطق الإيقاعي" (الطرابلسي، 2006، 102).

كما حرص الشاعر على تكفيف صامت السين في النص (77، 13 % من الصوامت المهموسة) من أجل تصوير حالة التأزم التي تمر بها الشخصيات البطلة على مر مقاطع القصيد، فهي علامة من علامات التصدع والترفع، لم تكن فيها علاقة السين بالمعنى من منطلق العملية الإبداعية الإعتباطية، ألم يكن السين صوتا ثابتا في اسم الشخصية الشعرية البطلة، التي قامت عليها أواصر العملية الشعرية، ابتداءا من العنوان، وهذا الأخير يعد أحد المداخل المشروعة لفك إسار مجاهيل النص، إذ هو المفتاح الذي نلج به إلى فضاء النص ومناطقه المحرمة، "مناطق الغياب"، أو قل هو أول ما يبوح به النص لقارئه "فطاسيليا" استمدت واستوحت اسمها من اله الجبال عند اليونان (أطلس)، ألم يكن بذلك التصدع والصمود وضعيتين لمسمى البطل؟ ولمسمى الجبل؟ جمع الشاعر بين الكلمتين، ووحد صورتيهما كما لو كان واحدا ذا وجهين: وجه العلَم (طاسيليا)، ووجه العمل (الجبل) لذا فقد وظف الشاعر في نصه ما يجمع بينهما (الصفير في الاسم، والتأزم في المسمى). لا بما بينهما من اختلاف في أصل الوضع، إذن، فكل "صفير يتحول إلى علامة توحي بالتأزم، وكل تأزم يتحول إلى علامة توحي بالصفير" (السابق، 87).

4-صامت الصاد: وهو صامت صفيري "رخو مهموس مطبق فموي" (مصطفى حركات، 100)، يشكل حضوره في النص ملمحا مميز من خلال "تناسقات صوتية تتكرر وتتوازى عبر التوزيع المتخالف للنص"(بالمليح، 2003، 39)، هذا التناسق الصوتي الذي يبرز "مظهر

الانفعال النفسي {الذي} هو سبب في توزيع الصوت بما يخرجه فيه" (الرافعي، 2000، 177)، فاتضح جليا هذا الأثر في قول الشاعر:

وتصرخ يا غيلاس (748).

أنت الشمس أراك فيصرخ ظلي (763).

فقد اختار ميهوبي أصوات الكلمة (صرخ) بما يتناسب والسياق، واستوحى دلالتها من جنس صياغتها، فكانت دالة على ذاتها بذاتها، فالوقوف عند مادة صرخَ تجرنا إلى الصيحة الشديدة عند الفزع، والصراخ الصوت الشديد (ابن منظور، 2/4). والتي نلمس من خلالها عن كثب: الاستغاثة بلا مغيث مما يوحي أن الصراخ قد بلغ ذروته، والاضطراب قد تجاوز مداه، والصوت العالي الفظيع يصطدم بعضه ببعض، لأن اليأس قد بلغ أقصاه، "فلا إنقاذ ولا خلاص ولا صريخ من هذه الهوة، وتلك النازلة" (الصغير، 2000، 100).

أما ارتباط الصراخ بالشمس في البيت (763) يشير إلى بصيص الأمل الذي ينتاب أنزار رغم الصد من طاسيليا، أمل في أن ترضاه خليلا، ذلك أن الشمس مصدر للنور، يشمل كل شيء في الوجود، فقد تعني هنا أيضا الحقيقة التي رآها الشاعر، في كل مكان "وهي رؤية نابعة عن توتر الباطن من أجل إدراك الانفراج الوجداني كإحدى علامات الحقيقة" (آمنة بعلي، 1995، 95).

أما قوله:

صخر معجون بمياه الضوء (17).

فالصخر من معانيه القسوة والضلالة، لكنها قد تفيد معنى الرفق أيضا وإنبجاس الخصب من الجدب، وهذا الأكثر ترجيحا في النص، وفي "لفظ الصخر تضمين واضح لأسطورة سيزيف فهي مصدر للشقاء والسعادة الموعودة في وقت واحد" (حشلاف، 2000، 117)، وعليه إن أصوات الصفير في وضوحها، جعل لها الشاعر وقعا متميزا بين الصوامت، وكان ذلك نتيجة التصاقها في المخرج، وقوتها على جهاز السمع ويلحظ أنها تؤدي مهمة الإعلان الصريح عن المراد في تأكيد الحقيقة وهي بذلك تعبر عن الشدة حينا وعن العناية بالأمر حينا آخر.

5-صامت الحاء:الحاء صامت حلقي مهموس منفتح، أوضحت قيمة دلالية تحققت في النص، وردت في: أفراح، رياح، صباح، الريح، الصحو، الرحمة، حمامة.......

نرى أنها كلمات ملؤها الحنان، تؤدي معناها من خلال أصواتها، وتوحي موادها مجردة عن التصنيع، فهي ناطقة بمضمونها، فأنت تنادي بـ: (الرحمة، الحمامة) بأزيز حالم، وبصوت يأخذ طريقه إلى العمق النفسي الذي يهز المتلقي، ويستدعي عواطفه، فصيغة الرحمة

والحمامة والصباح قد تجلت بأرق مظاهرها، فهي ألفاظ متلازمة مع الحاء المنطلقة من الصدر، فهي صوتيا مثلت دلاليا من القلب إلى القلب "التي جمعت طاسيليا وغيلاس، فهي إذن لا تفرض من الخارج بالقوة والقهر، وإنما ممتزجة مع نسمات (الصباح)، مرفرفة كجناح الحمام.

كما تأخذ الحاء معاني "السعة بلفظها ووقعها على السمع" (الفاخري، 147) حيث يلفظ الفم بكلمات (أفراح، فرح، سماح، ترويح، يسمح....) وما جرى مجراها في النص في دلالة النطق على الراحة.

أما قوله:

الفجر رياح (755).

تحترقين بهب الريح (517).

فقد دلت (رياح- الريح) على الصيرورة والتغير، أما ورودها في صيغة نكرة دلالة على الاستغراق والإطلاق، فهي تتضمن معنى العقاب الذي حمله أنزار إلى طاسيليا، وبالتالي نوميديا، والتي زادها عمقا ارتباطها بمعنى الاحتراق، فلقد حل الدنس في نوميديا مكان الطهارة، فاستوجب ذلك- في منطق الأسطورة- العودة إلى التسامي بالروح.

لذلك فقد كان حضورها قليلا في النص (319) مرة فقط.

ج-دلالة (الجهر والهمس) في القصيدة:

من خلال الجدول (1) و (2)، ومن خلال الاستبيان، يتضح لنا مدى شيوع الصوامت المجهورة في النص الشعري، وغلبتها على الأصوات المهموسة (71.55% مجهورة، 28.45% مهموسة)، فقد عمد الشاعر إلى المجهور والذي يتوافق مع تمرد الذات على الواقع، وتطلعها للأفضل، فهي تتوافق مع حالات الإفصاح والصياح، فقد عبرت عن الانفعالات السريعة والقوية. وإذا نظرنا إلى الأفعال الدالة على الأصوات العالية أدركنا إلى أي مدى طغت الأصوات المجهورة، من ذلك، غنى، يضحك، أمطر، مات..... فهي أصوات تلازمها الحركة التي تقرع الأذن بشدة، وتوقظ الأعصاب بصخبها، وهو ما يتناسق مع جو النص المفعم بالحركية والصراع والأحداث.

في حين حمل الهمس في النص دلالات الانخفاض، وتوصيل الأفكار بصوت منخفض لكنه مسموع، فاقترنت بمواقف الانكسار، وخفوت التحدي إذ امتازت بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان إلى جانب ذلك على التأمل والتقصي العميق.

وطغيان الأصوات المهموسة على بعض الأبيات، يزداد خلاله تأثير الصوت على حاسة الفهم.

ونستطيع القول إن صوامت الهمس والجهر تتشكل في النص وفقا لطبيعة السياق اللغوي من ناحية، والفكرة المعبر عنها من ناحية أخرى، غير أن الجهر والهمس لا يقف هذا الحد، لكنه يمتد ليسهم إلى حد كبير في تشكيل الإيقاع الصوتي الداخلي للنص.

ولما كان التماثل بين الأصوات المجهورة والمهموسة غير متساو، لذلك سار الصوت الإيقاعي في خط غير مستقيم، كما يتضح في الشكل (2)، حيث يأتي الصوت المجهور في قمة المسار الصوتي، يتبعه الصوت المهموس طوال النص الشعري.

2-الصوائت: "les voyelles":

أ-تعريف الصامت: وهو النوع الثاني للصوت، يمتاز عن الصامت "بطريقة النطق، ففي التلفظ به يمر الهواء عبر جهاز النطق بطلاقة، والأمواج الصوتية تحدثها في هذه الحالة الأوتار الصوتية فقط" (حركات، 49).

فالصامت إذن، هو الصوت الذي يحدث نتيجة اندفاع الهواء في مجرى مستمر من خلال الحلق والفم، وخلال الأنف أحيانا دون أن يكون عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما، أو تضييقا لمجرى الهواء.

إذن نوع الصائت يتحدد بشكل الفم وحجمه، وموقع اللسان والشفتين ودرجة الانفتاح، وبناء على ذلك عرف العلماء الصائت بأنه: "صوت مجهور لا يسمع عند إنتاجه احتكاك أو انفجار" (حلمي خليل، 2003، 63).

وقد حدد "دانيال جونز" منطقة داخل الفم أطلق عليها منطقة الصوائت وهي المنطقة الذي لا تتجاوز أعلى نقطة في اللسان عند النطق بالصائت "إذ يخرج الهواء عند النطق بها على شكل مستمر من الحلق والفم والأنف حرا طليقا" (97، 1947، Joenes).

ب-أنواع الصوائت: وتتمايز الصوائت فيما بينها، حسب عدة معايير هي:

أولا: درجة انفتاح الآلة المصوتة: إن درجة انفتاح الآلة المصوتة تحدد حجم تجويف الفم، وتحدد بذلك نوع الصائت وطريقة النطق به كما يلي:

1-صعود اللسان نحو الحنك، وانسداد مجرى التنفس بعض الشيء يؤديان إلى أصوات صائتة ضيقة، وتمثلها في العربية الكسرة والضمة.

2-تمدد اللسان في قاع الحنك، واتساع الفراغ بين اللسان والحنك، فتحدث الصوائت المتسعة أو المفتوحة، وهي صفة للفتحة.

ثانيا: وضع أعضاء النطق: يلعب اللسان والشفتان دورا أساسيا في تحديد أنواع المصوتات، نظرا للدور الذي يلعبانه في تغيير شكل الممر الهوائي:

1-وضع اللسان: يقوم اللسان بحركات صعود الحنك الأعلى، أو هبوط واستواء في غار الحنك، فيحدد هذا الجزء من اللسان أنواع الصوائت:

أ-الصوائت الأمامية: هي تلك الأصوات: "التي يرتفع أثناء النطق بها الجزء الأمامي من اللسان اتجاه الحنك اللين (أقصى الحنك) ،(نور الدين عصام، 254). وهي صفة الكسرة الفتحة.

ب-الصوائت الخلفية: والصوائت الخلفية هي تلك الأصوات الصائتة التي تتشكل عن طريق تجمع اللسان في مؤخرة الحنك، أي عن طريق "رفع الجزء الخلفي من اللسان تجاه الحنك اللين أو أقصى الحنك" (نفسه، 255)، وتعرف اللغة العربية الصائت الخلفي الضمة.

2-وضع الشفتين: لقد لاحظ اللغويون العرب القدامى أثر الشفتين في تشكل الصوائت، ولعل مقولة الخليل بن أحمد أبرز مثال على ذلك يقول: "إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه إلى أعلاه، وإن ضممت فمي فانقط بين يدي الحرف، وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف" (رمضان عبد التواب، 1988، 49).

إذ بالرغم من اعتماد المصوتات على أوضاع اللسان، وعلى أوضاع أجزاء منه، فإنها تتأثر إلى حد بعيد بأوضاع الشفتين، وتكون الشفتان أثناء النطق في وضعتين:

أ-الإستدارة: إذ تقوم "بحركة استدارة حين النطق بالصوائت الخلفية" (أحمد محمد قدور، 1996، 92). فتحدث الصوائت المستديرة (الضمة).

ب-الانفراج: تتخذان شكل انفتاح أفقي، فتحدث الصوائت المنفرجة، وهي صفة للكسرة.

وقد تأخذ الشفتان وضعا محايدا (ليستا منفرجتين، ولا مضمومتين) وهو وضع تتخذه الشفتان حين النطق بالفتحة.

ثالثا: مدى الصائت: تتفاوت الصوائت من حيث المدى أو الطول، إذ يمكن ملاحظة درجتين من الطول في الصوائت العربية، فالصائت الطويل ما امتد فيه إخراج الهواء امتدادا يصير معه مدى النطق به مساويا لمدى النطق بصائتين قصيرين، وهي ألف المد، وياء المد، وواو المد، أما الكسرة والضمة والفتحة فهي من الصوائت القصيرة.

ويمكن أن نجمل السابق في الجدول التالي:

	ضيق				مفتوح	
	مستدير		منفرج			
	قصير	طويل	قصير	طويل	قصير	طويل
أمامي			[ئـــ]	[ئـــ]	[أ]	[أ]
خلفي	[ؤ]	[ؤ]				

[ؤ]، [ئـــ]، [أ]، تمثل الصوائت القصيرة (الضمة، الكسرة، الفتحة) في حين [ؤ]، [ئـــ]، [أ] هـــي الصوامت الطويلة.

ج-رصد نسبة تردد الصوائت الطويلة والقصيرة في القصيدة:

1-الصوائت الطويلة:

*- حسبت ألفا لأنها همزة + ألف مد.

جدول- 03- يمثل تردد الصوائت الطويلة في القصيدة:

2-الصوامت القصيرة:

جدول -04-يمثل تردد الصوائت القصيرة في القصيدة

رسم بياني يوضح تردد الصوائت الطويلة والقصيرة في قصيدة "طاسيليا"

2-دلالة الصوائت القصيدة:

تحدث الصوائت من خلال اندفاع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا كليا أو جزئيا، لذا فالصوائت تمتاز بقوة وضوحها السمعي إذا ما قورنت بالأصوات الصامتة.

أ-دلالة الصوائت القصيرة في القصيدة:

يرتبط المعنى الرئيسي للكلمة في العربية بالأصوات الصامتة، في حين "يقتصر دور الحركات {الصوائت} على تحوير المعنى الرئيسي وتعديله" (محمد داود، 17). فللصائت القصير أكثر من وظيفة صوتية في اللغة، فعلى مستوى الصامت يقوم بدور إسماع له، فهو الذي يجعل الصامت يصوت وعلى مستوى الكلمة، يقوم الصائت القصير بدور الوحدة (الفونيم) الذي يتغير المعنى بتغيره، أما على مستوى التركيب، فللصائت دور صوتي بارز في وصل نطق الكلمات، وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسمها إلى:

1- صوائت المبنى: وهي الصوائت التي تقع ضمن بنية الكلمة، وتؤدي هذه الصوائت وظيفة الوحدة الصوتية (الصوتم)، ينجر عنه تغير للمعنى وهذا على المستوى الصوتي، في حين تؤدي وظيفة الوحدة الصرفية (الصيغم) على المستوى الصرفي والنحوي:

أ-دلالة صوائت المبنى على المستوى الصوتي في القصيدة:

للصائت القصير دور بارز في التمييز بين المعاني التي تتفق صورتها من حيث الصوامت، كما في قول الشاعر:

يحلم بي (505) — يَحْلُمُ من الحِلْمِ

ففرقت صوائت المبنى بين — يِحلُمُ من الحُلُم وهو المقصود هنا

أو في قوله:

كوني العاشقة الأبدية (104).

والتي فرقت فيها هذه الصوائت بين: الأَبَدُ: الدهر

الإِبِدُ: الولود من الإناث

الأُبُدُ: جمع أبود، وهو كثير الغضب

والتي خصت بالدلالة على الدهر، من دون باقي المعاني الواردة

ب-دلالة صوائت المبنى على المستوى الصرفي في القصيدة:

يرتبط المعنى الرئيسي في العربية بالصوامت، وتقوم الصوائت بتحوير هـذا المعنـى، ومن هنا تظهر أهميتها في صياغة المشتقات، وتنمية الألفاظ الذي ينجر عنه تنمية للمعاني:

1-التحول من المضارع إلى الأمر كما في قول الشاعر:

أعرف أن العاشق مات (171)

فالفعل أعرف تتحقق فيه الدلالات التالية: أَعْرِفُ ← الماضي

اِعْرَفْ ← الأمر

والسياق يشير إلى أن المقصود هنا المضارع لا الأمر

2-التحول من الماضي إلى الأمر: كما في

أخرج من برجك (680)

فشكليا أخرج تتراوح بين أَخْرَجَ ← الماضي

أُخْرُجْ ← الأمر، وهو المراد

3-التحول من صورة الفعل إلى صورة المصدر: ومن أمثلة في النص: (فَرِحَ، فَرَحْ) في قول الشاعر:

يا فرح الأطفال (490)

4-التحول من البناء للمعلوم إلى المجهول: كما في:

تخرج النساء إلى الساحة وهن يرقصن: (415)

فكلمة تَخْرُجُ تختلف عن كلمة تُخْرَجِ رغم اتحاد الصوامت الأصول، وهي التاء، الخاء، والراء، والجيم، فالفعل الأول يدل على أن حدثا قد وقع، وأن الذي قام به منتظر الإخبار عنـه، فهو (طاسيليا، يونسيا،..... النساء)، أما الثاني فدل على وقوع الحدث، ولكن السامع لا ينتظـر الإفصاح عن فاعله.

وقد تتغير معاني الكلمات بتغير الصيغ الصرفية التي يكون للصائت القـصير دور فـي تحديد هويتها من ذلك في النص:

*فعلة والتي بكسر الفاء تدل على هيئة الفعل كما في وقفة، وبفتحها في مصدر دال على عدد مرات وقوعه نحو: ضربة وبضمها الدال على مصدر للفعل الماضي المفتوح الدال علـى لون كما في: زرقة

يأتي مسحورا بالزرقة والأعشاب البرية والأنواء. (135)

ج-دلالة صوائت المبنى على المستوى النحوي في القصيدة:

يقوم الصائت على مستوى التركيب بدور بارز ومؤثر، حيث يحوله من نمط إلى آخـــر، من خلال تغير نوع الارتباط بين الكلمات على مستوى الجملة، ويتبع ذلك تغير في المعنى كما نوضحه في الأمثلة التالية:

*من: اسم استفهام أو حرف جر؟: حين تتغير كسرة الميم إلى فتحة يتحول مبناها إلـــى مبنى جديد هو: مَنْ (اسم الاستفهام) ويترتب عن ذلك تغير في نمـــط الجملـــة وبالتـــالي فـــي معناها،على نحو ما يظهر في:

من أجمل من نجمتنا هذه؟ (468).

فَمَنْ الأولى اسم استفهام، أما الثانية فهي حرف جر، إذ يعد المبنى الصرفي لحرف الجر قيدا يحدد الكلمة التي تأتي بعده، فلا بد أن يكون اسما، وحرف الجر مع اسمه يكونان شبه جملة هذه الأخيرة التي تحدد الظرفية المكانية في حين (مَنْ) أداة الاستفهام تتيح أن يأتي بعدها فعل أو شبيه بالفعل والمعاني المتنوعة التي تدل عليها هذه الأنماط التركيبية المختلفة ترتبت عن تغيـــر حركة الميم.

*تحول الفعل إلى اسم: وتحول المعنى الذي يلابس الزمن إلى دلالة الاسمية التي تتخلى عن ملابسة الزمن المحدد في معناها الذي تدل عليه: كما في: قَلَبِ قَلْبْ ←

إلى قلبك المشتهى (73)

يضاف إلى هذا إلى أن لكل كلمة مساحة دلالية تتحرك فيها، وتتميز بها، فالتعبير بالفعل يشير إلى أهمية الحدث وأنه مدار الكلام، في حين أن الاسم يدل على أهمية فاعل الحدث.

2-صوائت المعنى (الحركات الإعرابية) ودلالتها في القصيدة:

إن إغفال الوظيفة الدلالية للعلامة الإعرابية أمر يرفضه الواقع اللغوي في ضوء المناهج اللغوية الحديثة، ذلك أن "تغير أواخر الكلمات مرتبط بما يصيب معانيها من تغير" (الزجاجي، 1959، 67)، تكون بذلك العلامات الإعرابية وسيلة لتحديد الوظائف النحوية للكلمات في الجملة: كمـــا في:

تخرج أزهار الليلك (541)

والتي تحددت فيها وظيفة الفعلية (تَخرَجُ) من خلال حركة الآخر (الـــضمة)، لا وظيفـــة الفاعلية المحددة بدورها بالضمة القصيرة التي تشغلها (أزهارُ)، ووظيفة الإضافة (الليلك) والتي أبرزتها الكسرة أو وظيفة الابتداء كما في:

الماء يداي (596)

والتي وضحتها الضمة أيضا.

وهي التي حددت نمط الجملة بين الاستفهامية، والتعجبية في قوله:

ما أعظم بوح العرافات (724)

كما يلي ما أَعْظَمُ بوح العرافات؟ ← للاستفهام

ما أَعْظَمَ بوح العرافات ! ← للتعجب

إذن فقد عمدت الحركة الإعرابية إلى الإبانة عن المعنى، إذ تعد وسيلة تتسم بالسير والسهولة في مقابل البديل (الرتبة)، فالضمة علامة على أن الكلمة متحدث عنها، والكسرة علامة على إضافة الكلمة بأداة أو بغير أداة.

بالعودة إلى الصوائت القصيرة، نؤكد على أن سمة الفتحة الوضوح السمعي خلاف غيرها من الصوائت "ذلك أن حجرة الرنين لهذا الصوت [الصائت] أقل من حجرة الرنين الصوتي للضمة والكسرة" (استيتية، 2002، 188) لذا فقد لجأ إليها الشاعر لتوظيف أقصى دلالات الوضوح والقوة من أجل إيصال الرسالة أولا، والتأثير المتلقي ثانيا، لذلك فقد هيمنت بنسبة 56.87 تليها مباشرة الكسرة، التي تمتاز بقلة وضوحها مقارنة بالفتحة، أوحت في النص على الرقة والخفض، فارتبطت بمواطن ضعف الشخصيات البطلة في حين شحنت الضمة وهي "صائت خلفي قصير، لأن الجزء الخلفي من اللسان، يكون أقرب ما يمكن من الحنك اللين، وتكون حجرة الرنين العلوية ضيقة جدا" (عصام نور الدين، 285)، بدلالات الرفع والعلو، أوحته فخامتها الصوتية، أما من ناحية الوضوح فهي أقل من الفتحة، لذا تحاشى المبدع الإكثار منها، فلم تشكل إلا 18.31 % من مجموع الصوائت القصيرة.

ب-دلالة الصوائت الطويلة في القصيدة:

عند استقراء الجدول رقم -04-، والذي يمثل الصوائت الطويلة في القصيدة نجد أن الفتحة الطويلة قد شكلت النسبة المئوية المهيمنة في كل المقاطع الشعرية حيث ورد بتواتر قدره(1327م)، أي بنسبة 52.38 % أما "الياء" و"الواو" فقد وردتا على الترتيب بنسبة 23.76 % و 11.84%.

وقد وردت الفتحة الطويلة- بنسبة كبيرة- كونها حرف لين دائما، وتمظهرت في شكلين في القصيدة (ممدود، ومقصور) بتواتر قدره على التوالي، 91.45% و8.24%.

وتكرار هذا الصائت الطويل مرتبط بالمعنى العام للقصيدة، كونه يكسب صوامت القصيدة وضوحا سمعيا وقوة.

ومعلوم أن الفتحة الطويلة أقوى من الضمة والكسرة الطويلتين في إفادة معاني العلو، بفضل ما يصحبه من ارتفاع للصوت، فالعبارة:

يا ملك الماءات لك النجمات وللعشاق حدائقهم (912)

فيها من قوة الأصوات وشدة وقعها وتأثيرها، ما ساعد عزالدين ميهوبي على بلوغ مراده في إيصال فكرته، فكرة قائمة على ذلك الصراع بين قوة العشق الذي مثله غيلاس، وقوة القوة بما أوحاه أنزار من خلال امتلاكه للماء، البرق، الرعد...... كل هذا جسده الألف بما فيه من قوة ووضوح سمعي، فمن غير المعقول ولا المقبول أن يستخدم الشاعر في هذا المقام صائتا ضعيفا، فكلما كرر الشاعر هذا الصائت الطويل شعرنا بمدى حيويته في التشكيل الفني، كون الفتحة الطويلة مرنة وسهلة التبدل، والانتقال من مكان إلى آخر لخفتها ومدها وبساطتها، ففي قوله مثلا:

طاسيليا يا بنتنا المبهورة بالوجع المنسي (115)

دلت المدود المكونة لضمير الجماعة "يا" بالخصوص على ما في الأبيات من قوة ومقدرة وعلو مكانة طاسيليا في نفس الشاعر فالفتحة الطويلة هنا تتناسب مع مدات الشجا والأنين والآهات التي نقرؤها في صوت الشاعر.

وتأتي في المرتبة الثانية من حيث التخفيف، لأنها تشبه الألف في كثير من القضايا اللغوية، وهذا ما يؤكد سيبويه إذ يقول: "وكانت الياء الغالبة في القلب لا الواو، لأنها أخف عليهم لشبهها بالألف" (سيبويه الكتاب، 448/2)، وما دامت قريبة من الألف، والألف قريب وسريع الإنقلاب أصبحت الياء قريبة الانقلاب وأسرعه إليها من الواو، وهذا ما رآه ابن جني في خصائصه: "إن الألف لما قربت من الياء أسرع انقلاب الياء إليها، فكان ذلك أسرع من انقلاب الواو وإليها، لبعد الواو عنها، ألا يرى كثرة قلب الياء ألفا استحسانا لا وجوبا" (الخصائص، 124/1).

وقد وردت الكسرة الطويلة في العديد من المواضع من المقاطع الشعرية للقصيدة وذلك لأن هذا الصوت يتميز بحركية، وضعف سكون فيه لأنه يعد حركة من الحركات، يقول عزالدين ميهوبي:

وهذا العرش مدى عينيك فسيح (514).

الماء يسيح (515).

لقد وردت الأصوات الصائتة الطويلة في القصيدة بتواتر كبير فهي أصوات مجهورة تجعل من الصوامت واضحة سماعيا.

ويمكن القول هنا، إن شيوع حروف المد لا يفسر ظاهرة خاصة بعزالدين ميهوبي، بل يفسر ظاهرة لغوية عامة تختص بها العربية.

وكثرة اشتمال العربية على حروف المد راجع إلى خفتها، وطيب صوتها وسعة مخرجها.

واستعمال أصوات المد يثير في النفوس الأحاسيس والانفعالات الخاصة، بفضل الإيقاع الذي تحدثه، والأثر الذي تتركه.

كما ساهمت هذه الصوائت الطويلة على المستوى الصرفي في تحديد الدلالة وتوجيهها من خلال التحول:

1-من الفعل إلى مصدره كما في:

قبل رحيل الشمس تسلق أنزار معارج نوميديا: (311)

فانتقلت الدلالة على الفعل إلى مصدره:

رحل ← رحيل ← فعل ← مصدر

2-من الفعل إلى المشتقات كما في:

*قل ماشئت فلست المذنب ..... لست القاتل (40)

*الفرح المقتول (45).

*الغالب حين يصيح هو المغلوب (895)

فعل ← اسم فاعل ← اسم مفعول.

قتل ← قاتل ← مقتول.

غلب ← غالب ← مغلوب.

خلاصة:

بالعودة إلى الاستبيان نجد هيمنة الصوامت على الصوائت في النص، وذلك لعدة اعتبارات أهمها:

*الصوامت تعد مكونا في بنية الكلمة كأن تكون فاؤها أو عينها أولا مها.

*الصوامت تكون بداية للمقطع في الألفاظ العربية، ولا تكون صائتا.

*الصوامت تقبل التحريك والإسكان، فالبنيتان (مُقيت، مَقيت) قد يتغير توجيه المعنى بتغير حركة الميم، في حين لا تقبل الصوائت –الطويلة- فيها تغير الحركة على الإطلاق (الياء).

*الصوامت تشدد فيدل على زيادة العدد، في حين أن الصوائت لا تقبله.

*الصوائت كامنة فيها معانيها، أما الصوائت فيتحدد المعنى فيما قبلها وعلى الرغم من ذلك، فإن الصوائت قد اكتست أهمية في النص من خلال السياق الواردة فيها، فهي امتداد وإشباع لقيمة الصوت الدلالية، هذا فضلا عما تتصف به من قوة الإسماع.

III- المقاطع الصوتية في القصيدة:

1-تعريف المقطع: (Le syllabe): يعرفه رمضان عبد التواب بأنه: "كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة [صائت]، يمكن الابتداء بها أو الوقوف عليها" (رمضان عبد التواب، 1985، 101)، فالمقطع قد يتشكل من صائت منفرد كما في لغات عديدة كالفرنسية مثلا (Paul est parti)، أو الإنجليزية: (This is a book) أما في العربية فالمقطع يتشكل من صائت مرفق بصوامت أقلها صامت واحد يضمها نظام معين، وعليه يكون المقطع الصوتي "قمة إسماع، غالبا ما تكون حركة [صائت] مضافا إليها أصواتا أخرى عادة، وليس حتما [....]، ففي /ah/ قمة الإسماع –كما هو واضح- هي a/. وفي /it/ هي /i/، وفي /do/ هي /o/" (ماريو باي، 1983، 96).

فالمقطع حسب ماريو باي وحدة صوتية مركبة من بداية لها قوة إسماع، ونهاية تفصله عما بعده، يتحدد من خلال الزمن الفاصل بين عملتين من عمليات غلق جهاز النطق سواء أكان الغلق كليا أو جزئيا.

يشير مصطفى حركات إلى أن المقطع الصوتي ينبني على جزء يحتل صدارة المقطع يسميه بالنواة، وتحيط بهذا الجزء وحدات هامشية كما يسميها تمثل حدود المقطع، (ينظر مصطفى حركات، 62). ومعلوم أن الشيء الهامشي ما أمكن الاستغناء عنه لعدم جدواه وضرورته، وهذا لا ينطبق على المقطع الصوتي، فكل عناصره مهمة، إذن فللمقطع نواة وتوابع لها.....

بالعودة إلى المقطع الصوتي للغة العربية، فإنه يمتاز بمجموعة من الخواص أهمها:

1-المقطع في اللغة العربية يتشكل من وحدتين صوتيين فأكثر، إحداهما صائت.

2- المقطع العربي لا يبدأ بصامتين، كما لا يبدأ بصائت.

3-يتشكل المقطع الصوتي في اللغة العربية في أقصاه من أربع وحدات صوتية. (كمال بشر، 2000، 510).

2-أنواع المقاطع الصوتية العربية: تقسم المقاطع الصوتية وقف اعتبارين هما:

1-طول المقطع: وتنقسم المقاطع الصوتية على أساسية إلى قسمين:

أ-مقطع قصير: وهو ما ابتدأ، ثم أعقِب بصائت قصير، فهو مقطع لا يزيد عن صوتين أثنين: فـ: لك في قول عزالدين ميهوبي:

لك المجد أنت (64)

تتكون من مقطعين: لَكَ (ص ح، ص ح)*[1]، وكل مقطع تشكل من صامت+ صائت.

ب-مقطع طويل: وهو ما بدأ بصامت ثم تلاه صائت طويل، أو صائت وصامت فهو بذلك كل مقطع زاد عن صوتين اثنين، مثاله:

يحلم بي (505)

إن "بي" مقطع واحد تركب: (ص+ح) أي من صامت [ب]+ وصائت طويل [ئـ].

2-نهاية المقطع: إذ سمي المقطع الصوتي المنتهى بصائت بالمقطع المفتوح في حين أطلقت تسمية المقطع المغلق على ما انتهى بصامت.

ففي قول عزالدين ميهوبي:

---

*- يرمز إلى الصامت بـ ص، وإلى الصائت بـ: ح، وإلى الصائت الطويل بـ: حَ).

وكيف يراك بغير عيون (801).

فحرف العطف الواو تشكل من صامت [م]+ صائت [أ] فهو ذا مقطع مفتوح في حين مَنْ:

مَنْ غيرك سوف يشيد على دمها عرشا؟ (574)

يتكون من مقطع مغلق لأنه ينتهي بصامت: [م]+ [أ]+ [نـ] أي (ص ح ص).

وقد حدد علماء اللغة أشكال مقاطع اللغة العربية وجعلوها في 3 أنماط هي:

1-المقطع القصير: فهو مقطع قصير مفتوح يتكون من صامت + صائت، من ذلك حرف العطف "الفاء" المكونة من: [فـ] + [أ] في:

فترحل يا أنزار (905).

2-المقطع المتوسط: وهو ذو نمطين:

أ-ما تركب من صامت + صائت + صامت أي (ص ح ص) ومثاله كَمْ في:

كم كنت غبيا يا أنزار (896)

كَمْ: [ك] + [أ] + [م].

ب-ما تركب من صامت + صائت طويل: (ص+ح)، ومثاله حرف النداء يا: [ي]+ [أ] في قول الشاعر:

يا أنزار (919)

3-المقطع الطويل: وله شكلان:

1-ما كان من صامت + صائت طويل + صامت (ص ح ص)، أي أنه مقطع طويل مغلق بصامت، مثاله:

هل مَاتْ ؟ (793)

إن (ماتْ) مشكلة من: [م] + [أ] + [ت] أي من (ص ح ص).

2-ما تركب من صامت + صائت + صامت + (ص ح ص ص)، فهو مقطع مغرق في الطول مغلق، ويمثله: (صَوْتْ) في:

يا ناي العاشق صناع الصَوْتْ (817)

صَوْتْ في حالة الوقف الموجود عليها تشكل من: [ص]+ [أ]+ [و]+ [ت] أي: (ص ح ص ص).

3-دلالة المقاطع الصوتية في القصيدة:

لما كانت الكلمات في العربية تتكون من مقاطع مفتوحة، أو مغلقة "وكان المقطع المغلق يستغرق في نطقه زمنا أقل مما يستغرقه نطق المقطع المفتوح فإن توفيق الأديب يكون في كيفية استغلال هذه الوسيلة الصوتية، واختيار المقطع المناسب للمقام الملائم (رابح بوحوش، البنية اللغوية، 41).

لقد تنوع التشكيل الصوتي للنص في استخدامه لأنواع المقاطع بطريقة منظمة وموحية، شاركت في توليد الدلالة، وتفعيل التشكيل الجمالي والصوتي للنص.

1-دلالة المقطع القصير: (ص ح) مثله أساسا تكرار بعض الأصوات من مثل: (كُنْــتُ، [ك]+ [ؤ]+ [ن]+[ت]+ [ؤ]، كما مثلها حرف العطف: الواو والفاء .

مقطع قصير

حرف التشبيه: [ك] في قوله:

ولنا ظمأ الأيام (372) و: [م]+ [أ].

طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة، (208) ك: [ك]+ [أ].

وهي مقاطع تمثل أصواتا داخلة في بناء الكلمة تضافر مع غيرها التحدد المعنى.

2-دلالة المقاطع المتوسطة: اعتمدت القصيدة إلى حد كبير على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص+ح)، من أول القصيدة إلى آخرها، فنجد أن تكرار هذا المقطع متقارب في كل سطور القصيدة الشعرية.

إن شيوع هذا النوع من المقاطع يتوافق مع المعاني الدلالية المطروحة في النص، فقد عبر عن النغمة الأليمة والإيقاع الحزين والصوت الشجي الحاد، جسده أساسا استخدام أداة النداء "يا"، ويمثل ظاهرة ذات بال في النص.

بدا في قوله:

يا سيدنا أنزار (467)، (474).

يا طفلتهم (508).

يا غيلاس (543).

يا أنزار (827)، (905)، (919)......

وهو مقطع متوسط مفتوح (ص ح)، يتوافق مع الحالة الشعورية للمبدع يعبر عن الغربة النفسية التي تعيشها الشخصيات الشعرية، عندما فقدت التواصل مع الأنا الفردية، وتطلعها للتواصل مع الأنا الجماعية، فجاءت مرتبطة بحدة إيقاعية أكدت القيمة التعبيرية لأسلوب النداء

التي جاءت منسجمة مع الدلالة الإيحائية للجانب الفكري والعاطفي للنص والتي ساهمت في إبراز الكثافة الصوتية.

واتضح هذا المقطع أيضا في: (ما، لا، ها، نا) في:

لا حب لآلهة تبكي (365).

فأنا لا أعرف ماذا يخبئ أمس (352).

فقد صور هذا المقطع "شدة خطب والقلق والحسرة" (بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، 101). محققا بذلك الصلة الطبيعية من المد الصوتي، وطول الأزمة النفسية (الزمن النفسي) الذي لعب دورا هاما في بناء تواشيج النص.

لأن الصوت المفتوح يمنح النص دلالة تقوم على حرص الشخصية الشعرية على إسماع صوتها، إذ أن امتداد الصوت يعني الطلب، فالذات الشاعرة في موقف استحداث قناة تنبيهية.

كما قوى هذا المقطع دلالات الارتداد إلى الماضي السعيد، والمناجاة النفسية والتداعي، واستحضار هذا الماضي في زمن الحضور، وكل ذلك يرجع إلى فقدان التواصل مع الأنا الجماعية.

وهذا ينعكس على الحركة الصوتية، إذ إتسمت القصيدة كلها بحركة صوتية إيقاعية واحدة، وهي البطء الذي يتوافق مع حالات الانكسار.

3-دلالة المقاطع الطويلة في القصيدة: لأن النطق بهذه المقاطع الصوتية "يتضمن جهدا صوتيا، ولا يعطي الأريحية في النطق" (أبو العدوس، 72،2007).

فقد قل وجودها في النص، ثم إن تمديد النَفَس تعبير عن امتداد واستمرار الصفة المصاحبة للمرحلة الزمنية المفعمة بالإحباطات والانتكاسات، يقابله الرفض للوضع الحالي، والرغبة في التغيير التي تعبر عن الغلق:

مقطع الطويل:	امتداد	غلق
	استمرار الأزمة	الرغبة في التغيير

جسدته: (أسير، بعيد، حيران، نار، سماء...)، إذا تصل هذا المقطع "بحركة نفسية ارتبطت بدلالات حسية هادفة إلى إثارة العواطف والأحاسيس" (فيدوح رابح، 1991، 268).

وعلى الرغم من أن العربية تتحاشى هذه المقاطع، بسبب الجهد الصوتي الذي يحتاجه، فقد ظهر هذا المقطع في مواقع توحي بالسلبية التي تتلاءم مع النفور من الوضع الراهن، والتطلع إلى الأفضل.

كما ارتبط بدلالات القوة والشدة التي وسمت أنزار باعتباره الطرف الأقوى في الصراع كما في: (مَوْتْ، بَوْحْ، قَوْلْ، شِئْتْ)، وهي صفات ارتبطت بأنزار.

لذلك فقد ارتبط بهذه المقاطع سرعة الصوت الإيقاعي، وهذا يتوافق مع المعنى الدلالي القائم على الرغبة في التحرر والانطلاق من القيود كما تناغمت مع التطويل الصوتي الذي يشير إلى حالات الضياع والأسى تعيشها الذات بعدما فقدت الاستقرار والآمان.

V- النبر في القصيدة:

1-تعريف النبر: (L' accentuation): يحدد مفهوم النبر بأنه نشاط ذاتي للمتكلم ينتج عنه "بروز نسبي لأصوات [صواتم] أو مقاطع، ويقتضي النبر جهدا زائدا" (نور الهدى لوشن، 2000، 133). ويكون هذا الوضوح نتيجة الضغط على الصوت، لأن المقطع المنبور يتم النطق به بجهد أقوى من المقاطع المجاورة له، لذلك أن النبر "يلازمه نشاط أكبر من أعضاء النطق كلها في آن واحد، وينتج عن ذلك أن الصوت يعد ومرتفعا وواضحا في السمع" (تمام حسان، 1979، 160).

يتضح لنا أن النبر موقعي تشكيلي، يتعلق بموقع مقاطع الكلمات، سواء أكانت هذه الكلمات مستقلة أو في التركيب، أو تموقعت في الخطاب المقروء أو المكتوب، فهذا البروز يكون بغرض إظهار أهميته في الجملة ولذلك "فالنبر يرتبط بالدلالة السياقية" (محمود عكاشة، 2002، 142).

2-أنواع النبر في اللغة العربية: يتفرع النبر – وفق ما تقدم- إلى نوعين الأول نبر الكلمة، والثاني نبر الجملة.

أ-نبر الكلمة: وهو النبر الذي يقع على مقطع من مقاطعها، وتتفاوت درجته حسب صفة النطق، وتجاور المقاطع ودلالتها على المعنى، تجدر الإشارة إلى أن الكلمة الواحدة قد تتلقى أكثر من نبر واحد، وإن بدرجات مختلفة من حيث القوة، وهذا النوع- نبر الكلمة- أطلق عليه اسم نبر الصيغة (الصرفي) لأنه يختص بالميزان الصرفي أو البناء، ولا يختص النبر بالمثال.

وينقسم بحسب درجة الصوت وقوته إلى:

1-نبر أولي (قوي): 2-نبر ثانوي.

3-نبر متوسط. 4-نبر ضعيف.

ويمكن أن نوضح هذه الأنواع في المثال التالي: كيف حالك؟

يحتوي على أربعة مقاطع، تحمل 4 درجات من مستويات النبر، فكلمة (كيف) تتكون من مقطعين: 1-كَيْـ:[ك]+[أ]+[يـ] ص ح ص.

2-فَ: [ف]+[أ] ص ح

نلاحظ أن المقطع الأول يتحمل نبرا أقوى من النبر الواقع على المقطع الثاني بل يمثل أعلى مستويات النبر في الجملة (كيف حالكْ؟) ويسمى بالنبر الأولي (القوي)، والمقطع الثاني منبور نبرا متوسطا.

وتتكون (حالك) مقطعين عي الأخرى: 1-حَا: [حـ]+[أ] ص ح

2-لُكْ: [لـ]+[ؤ]+[ك]+ ص ح ص

مقطعه الأول منبور نبرا ثانويا يكون فيه الأداء أقل درجة من المقطع الأول من (كيف)، في حين أن النبر الواقع على المقطع الأخير(لَكْ) يمثل أقل درجات النبر قوة، ولهذا يطلق عليه النبر الضعيف، وتمثل كما يلي:

كيـ +فـ + حا + لك

( )يرمز للنبر الأولي. (^) يرمز للنبر المتوسط.

(/) يرمز للنير الثانوي. (v) يرمز للنبر الضعيف.

ب-نبر الجملة (نبر السياق): ويسميه السعران بارتكاز الجملة (ينظر السعران، 1997، 209)، وهو النبر الذي يقع في الجمل، وليس على الكلمات ويتمثل في عنايتنا بنطق لفظ أو حرف في التركيب وإبراز دوره في الجملة بإعطائه مزيدا من قوة الصوت في الأداء ليؤدي دورا وظيفيا في التركيب يؤثر في دلالته ويساهم في دلالة التركيب، فجملة:

أنا أنزار (842)

وقع النبر على (أنا) حسبما اقتضته دلالة السياق القائمة على الافتخار بالذات.

3-دلالة النبر في القصيدة: نشير أولا إلى أن النبر في العربية أسلوبي فقط، بمعنى أنه ليس مدلالا، فهو لا يؤدي إلى تغيير معنى الملفوظ، ومن ثم لا نحصل على رسالة جديد مغايرة.

لقد لجأ الشاعر في قصيدته إلى النمطين: نبر الكلمة، ونبر الجملة لإبراز غايات جمالية وتعبيرية، أوحاها كل منهما، فقوله:

يا أنزار (716)

هل مات (793)

هل كان وحيدا؟ (798)

وقع فيها النبر على المقاطع المفتوحة (يا، ما، كا) دلت على حرص الشاعر في اشراك غيره، ومشاطرته أحاسيسه المفعمة بالضياع واللاأمن جسدته الأفعال الماضية الدالة على التحسر على الماضي المرتبط بحاضر يحيل بالمستقبل.

لقد اتصلت هذه المقاطع بمورفيمات (مات، كان) أدت وظيفة جمالية ساهمت في تكوين المعنى عبر السياق، ففعل الكينونة نقيض الموت شاركه

الدلالة فعل الوحدة وكأن: مات = كان

وحدة

ذلك أن الموت حياة خاصة، والوحدة كذلك حياة تتطلب نمطا خاصا جمع أواصرها عزالدين ميهوبي بطريقة عجيبة.

ولأن النص يعبر عن حياة سلبت فيها إرادة طاسيليا في الحياة الهنيئة مع عاشقها غيلاس، كان الموت فيها أولى من البقاء، ولإبراز هذا المعنى عمد الشاعر إلى نبره قصد إظهاره وتأكيده، كما تعدى النبر المقاطع المفتوحة غيرها المغلقة، في إشارة إلى قدرة المبدع في التنويع واللعب بخبايا اللغة واستغلال أدواتها بما يخدم نصه، وقدرته التعبيرية والجمالية يقول:

يداها من قطران (821).

الصمت أمان (819).

فعملية الوقف المصاحبة لانغلاق النفس (نفس الامتداد)، في المقاطع المنبورة (ران، مان) دلالة على الرفض المقرون بالغضب، ارتبط أساسا بقوة إيحاء الكلمات المنبورة فالصمت أثناء القصر واجب، والسكوت في هذه المواقف مطلوب.

ولأن القطران ارتبط بالسواد، وما أحال إلى هذا اللون من علامات الخوف والـضعف تمت المعادلة: الصمت = القطران

الكلام = السواد

أما نبر الجمل، فهو ذو أهمية بالغة في إبراز المعنى من خلال التركيز على وحدة من وحدات الجملة دون غيرها، مع ما يتطلبه السياق، فجملة:

الطفلة (تعشق) غيلاس (828)

نبر فيها الفعل (تعشق)، لأن السياق يفرض على المتكلم أن يركز على العلاقة التي تربط الطرفين (غيلاس، طاسيليا)، لا على الشخصين وذلك لأنه –العشق– المعنى المحوري في النص الذي انتصر أخيرا.

وهما يك، فإن النبر ملمح صوتي مكمل للبناء اللغوي، وله قيم مهمة في هذا البناء، فهو على المستوى الصوتي يمنح الجملة أو الكلمة نوعا من الأداء النطقي الذي يميزها عن غيرها، ويساعد على تحديد هيئتها التركيبية "وهو في هذه الحال عنصر من عناصر الجوقة الموسيقية التي تعمل على إبراز المنطوق من صورة موسيقية و خاصة" (كمال بشر، 2000، 524).

IV- التنغيم في القصيدة:

1-مفهوم التنغيم: (L' intonation):

إذا كان النبر يختص بصوتم أو مقطع من مقاطع الكلمة، فإن التنغيم يختص بالجملة كلها، فهو نمط لحني يتحقق من خلال التنوع في درجة الصوت وذلك "بارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام" (تمام حسان، 1979، 164)، وبتعبير آخر: إن التنغيم "عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعية في حدث كلامي معين" (ماريو باي، 1983، 93).

من خلال التعريفات السابقة يتضح لنا أن التنغيم تغيرات موسيقية تنتاب الصوت من الصعود إلى هبوط، ومن هبوط إلى صعود، تحدث في اللغة لغاية وهدف يرمي إليه المتكلم، وحسب الحالة التي يكون عليها، وهو في الكلام المنطوق كالترقيم في الكلام المكتوب، غير أن التنغيم "أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة" (تمام حسان، اللغة العربية، 226). وهذا الوضوح مرجعه التأثر الذي يصاحب الحديث لينبه ويثير، ويتطلب حالة من الانتباه والمتابعة لما يجري، فهو يقوم بوظيفة دلالية بما يصاحبه من قرائن كإشاحة الوجه وتجهمه أو انفراج أساريره، ومن هنا فهو "يختلف من لغة إلى لغة، وقد يكون هذا الاختلاف من لهجات اللغة الواحدة" (الفاخري، 197).

فهو إذن يعبر في كثير من اللغات عن الانفعالات والمشاعر، فتنغيم الرضى غير تنغيم الغضب، وتنغيم الحزن غير تنغيم الفرح...... فهو يقوم بوظيفة تعبيرية ووظيفة تمييزية في لغات كالعربية كالتمييز بين "لا يا رجل" للدلالة على النفي أو التهكم أو الاستفهام وغير ذلك من الدلالات.

2-الفرق بين التنغيم والنغمة: يفرق العلماء- من حيث اختلاف درجة الصوت بين مصطلحي نغمة وتنغيم، فالنغم حسب الفارابي: "هو الأصوات المختلفة بالحدة والثقل، والتي تتخيل كأنها ممتدة" (نقلا عن الصحاح، 1974، 591/2). وبتعبير آخر، النغمة (Ton) "صوت ناتج عن صدور موجه صوتية" (حسنين صلاح الدين، 1981، 17).

وهذا التعريف يشمل أصوات الإنسان والآلات..... فالنغمة إذن أثر ناتج عن ازدياد عدد الذبذبات أو انخفاضات على مستوى الكلمة المفردة مثل نعم، بلى، لا......، فتكون ذا دور مميز

على مستوى اللفظ، في حين أن التنغيم اجتماع نغمات ضمن مجموعة من الكلمات، فهو "يتعلق بالجمل وأجزاء الجمل وليس الكلمات المنعزلة" (عبد الحميد السد، 2003، 51).

3-أنواع التنغيم في العربية: يقتسم النظام التنغيمي في العربية الفصحى وفق شكل نغمة آخر مقطع وقع عليه النبر في الكلام، ويرى على في هذا الجانب النغمة من حيث ثباتها وتغيرها، فيقسم إلى:

1-التنغيم ذو النغمة الهابطة: تسمى كذلك لا تصاف نغمة آخر مقطع وقع ليه النبر بالهبوط في نهايتها، ويستعمل في التقرير لإفادة تمام المعنى.

2-التغيم ذو النغمة الصاعدة: وهو النوع الثاني المنتهي بنغمة صاعدة على المقطع المذكور ويدل على أن الكلام لم يكتمل ويحتاج إلى إجابة وغالبا ما يكون استفهاميا.

وهناك نوع ثالث من التنغيم يعرف(بالتنغيم ذي النغمة المسطحة) "وتتحقق إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى" (تمام حسان، اللغة العربية، 230).

وهي نغمة ليست بالصاعدة ولا بالهابطة، ومن أمثلتها الموقف عند الفواصل الثلاث في قوله تعالى: "فإذا برق الصر، (7)، وخسف القمر (8)، وجمع الشمس والقمر (9) يقول الإنسان يومئذ أين المفر (10) "(القيامة، 7، 8، 9، 10).

فالوقف على البصر والقمر، أولا، والقمر، ثانيا نم على معنى لم يتم فهذه النغمة مسطحة دون صعود أو هبوط، أما الوقف (المفر) فالنغمة هابطة لأنه ثم عند تمام معنى الاستفهام دونما أداة، فالاستفهام تم بالظرف.

4-دلالة التغيم في القصيدة:

للتنغيم دور مهم وفاعل في التحليل اللغوي، ذلك أن الكلام- من حيث هو كيان في ذاته- يستمد خصائصه من مميزاته الداخلية النابعة من عناصره المكونة لكيانه، ولا شك في أن التنغيم الذي يلابس الكلام المنطوق، مع ما يؤديه من تراكمات إضافية، له تأثير واضح في إبرازه، فالحدث الكلامي- في ذاته- لا يعرف وجودا ولا تجليا إلا في الصوت، فالنغمة الصوتية أصل في اللغة المنطوقة.

وهكذا يبدو جليا أن التنغيم جزء من النظام اللغوي، لذا يبدو كان من الخطأ أن يهمل أي تحليل يسعى لضبط العلاقة بين ظاهر اللفظ، ومضمون القصد، فبالتنغيم يمكننا التعبير عن مشاعرنا ومواقفنا في الكلام بما يضيفه من قيم ثانوية تسهم في بيان قيم التراكيب ودلالتها.

ولا شك أن التنغيم الذي يصحب نطق الجملة الخبرية في قول الشاعر:

أنا غيلاس الراعي (13)

اتجهت فيه حركة النغمة باتجاه هابط تعني الإخبار

وقد شكلت هذه الجملة من نغمة متوسطة على مستوى "أنا"، تَمّ على مستواها الوقف الجزئي: (وقف دون تنفس) دل على عدم تمام الكلام، تلاه وقف بنغمة هابطة يدل على انتهاء معنى الجملة (الراعي) وأن فسحة يسيره تتبع ذلك قبل استئناف الكلام.

هذا التنغيم، غير التنغيم الذي يصحب نطق الجملة الاستفهامية أو التعجبية في مثل قول عزالدين ميهوبي:

هل يأتي اليوم إليه الماء؟ (10).

يا قمري السهران- هل تسمع صوتي؟ (12)

أفي عينيه الماء يذوب ! (891).

كانت خلالها النغمة صاعدة ( )، اتصف التنغيم بالصعود على آخر مقطع منبور، وحتى النهاية للدلالة على الاستفهام أو التعجب.

غير أننا نشير إلى أن التنغيم يغني في كثير من الأحيان عن أداة الاستفهام أو التعجب، إذ تغني النغمة التي توائم أسلوب الاستفهام عن الأداة، مع بقاء معنى الاستفهام مفهوما في النص.

-غير أننا لا نجد عزالدين ميهوبي يوظف هذا النمط من التنغيم في النص إذ جنح إلى النمط التقليدي منها، ولعل كتابية النص دعت إلى ذلك.

-أما عن التنغيم النغمة الهابطة- الصاعدة ( )، فجسده مثال واحد في النص، في قوله:

غيلاس عنيد مثل نوميديا (111)

ويحب الحرب (110)

إذا تصف التنغيم في هذا المثال بالهبوط، ثم الصعود النهائي على المقطع الأخير، أي أن الصوت يهبط في البداية ثم يصعد على المقطع، "وهذه الصيغة (هابط- صاعد) توحي بالتحفظ" (شاهر حسين، 2001، 132).

ويستشف منها أن الكلام بقية وأن المتكلم سيدرك على ما ذكره، فغيلاس اتسم بصفات نوميديا، غير أنه خالفها في عشقه للحرب، على عكس نوميديا التي تنشد السلام لأرضها

وأهلها، وسيكون التحليل أكثر دقة لو تم استخدام جهاز التنغيم الصوتي (visis pitch) لقياس التنغيم في كل القصيدة "وأحداثه للإيقاع الصوتي الهندسي في النص" (مبروك 2000، 178).

وعلى كل: إن النبر والتنغيم ظاهرتان صوتيان، لا ينفك أحدهما عن الآخر، فهما من الفونيمات الصوتية، فالأداء الكلامي هو المتحكم فيها وعلى أساسها استطاع المبدع أن يعبر عن ابتهاجه وقلقه، فرحه وسخطه ازدوجتا مع البنية اللغوية للنص، فساعدتا على فهم قيم التراكيب ودلالاتها.

وفي الأخير نؤكد على تلك القيم الصوتية المصاحبة للنصوص الأدبية المرتبطة بذلك المخزون البلاغي، والذي اقترح "شوقي ضيف" تسميتها "بالموسيقى الداخلية" (شوقي ضيف، 1976، 39)

هذه الموسيقى هي التي تؤلف الجانب الأكبر من موسيقى القصيدة، وتشارك في إبراز القيم الإيقاعية فيها، إذا الفاعلية الإيقاعية لمختلف الأصوات ليست بسيطة، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني بوصفه كلا متكاملا، ولا ريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير في إبراز خصائصها الفنية، فهي ليست زخرفة شكلية، ولا حلية يزدان بها العمل الفني، بل هي عنصر رئيسي يؤثر في الدلالة.

فالأصوات إذن، يتردد صداها من خلال علاقات صوتية لغوية بلاغية خاصة، لا تقبل أي تبديل فيها لأن ذلك يؤدي إلى خلخلة النظام الشعري في القصيدة، وإلى تغيير منحاها.

ثم إن للحركة الإيقاعية الداخلية تأثير كبير في نشاط الإيقاع الخارجي على نصوص الأنحاء، إذ هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي تميز القصيدة عن غيرها.

الفصل الثاني

تمهيـــــد:

تعرف المعاجم العربية الصرف أو التصريف على أنه التغيير أو التحويل، أما اصطلاحا فهو التغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي- "(بوخدود،7). ويراد ببنية الكلمة صورتها الملحوظة من حيث حركتها وسكونها وعدد أحرفها وترتيب هذه الأحرف، وهذا هو التغيير للأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة لا تحصل إلا به، وبهذا التعريف للتصريف نكون قد قاربنا بين التصريف عند القدامى، والتصريف عند المحدثين، فالقدماء يرون أن أخذ حروف الأصل الواحد إلى أمثلة هو الصرف، كأخذ حروف "النجاح" إلى نجح← ينجح ←ناجح...... والمحدثون يرون أن كل دراسة تتصل بالكلمة، أو أجزائها، وتؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة، أو تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية فهي تصريف.

ويراد بتحويل الأصل إلى أمثلة: أي الكلمات باعتبار هيئتها أو صورتها التي تتمثل في الحركات والسكنات وترتيب الحروف، فالمثال والبناء والصيغة والوزن ألفاظ مترادفة في هذا المجال.

أما التغيير الذي يطرأ على بنية الكلمة لغرض معنوي هو كتغيير المفرد إلى المثنى أو الجمع، وتغيير المصدر إلى الفعل أو إلى الوصف المشتق منه كاسم الفاعل واسم المفعول،

وكتغيير الاسم بتصغيره أو النسبة إليه، ويكون التغيير ذا الهدف اللفظي بزيادة أو حذف حرف أو أكثر، أو بإبدال حرف من حرف آخر، أو بقلب حرف علة إلى حرف آخر، أو بإدغام حرف في آخر.

يعد المستوى الصرفي ثاني مستويات الدراسة اللسانية بعد المستوى الصوتي الذي تم على مستواه معاينة التشكيل الصوتي للنص، الذي أسهم في الكشف عن المعنى، إذ يمثل الصوت جسد الدلالة، "الذي لا قيام لها بدونه: فهي علاقة ضرورية من حيث البدء" (اللغة بين المعيارية والوصفية،116)، وهي من تم مؤثرة فيها باعتبار القيم التميزية للأصوات، فكل تغيير يلحق الصوت، يجر وراءه تغييرا في مستوى دلالته، وبعد الانتهاء من بيان معاني العناصر الصغرى التي يتكون منها الكلام (الفونيم باعتباره أصغر وحدة صوتية قادرة على تغيير المعنى)، نريد الآن أن نتناول بالتحليل والدراسة عناصر أخرى أكبر منها، تنضوي تحت الصرف أو ما يطلق عليه الغرب Morphologie. "ومن طبيعة هذه الدراسة أن تتناول الناحية الشكلية التركيبية للصيغ والموازين الصرفية، وعلاقاتها التصريفية من ناحية، والإشتقاقية من ناحية أخرى" (مناهج البحث في اللغة– 204)، وعليه يشكل المورفيم (الصيغم حسب ترجمة الأستاذ الدكتور عبد الحميد دباش) " قاعدة التحليل الصرفي للصيغ أو الأبنية" (نور الهدى لوشن، 2000– 141)، باعتباره أصغر وحدة تؤدي معنى في اللغة. وعلى هذا الأساس، للصرف أهمية بالغة في التحليل اللغوي بحثا عن المعنى فهو وفق هذا الطرح" دراسة أحوال الكلمة التي تتأهب للدخول في التركيب" (ريمون طحان، 130،1972)، وهذا يتضح من خلال الظلال التي قد تستقى من قبل الصيغة الصرفية، وطريقة بناء الكلمة وميزانها الذي صبت فيه، أو قيست عليه فكلمات نحو: مكتوب، فاتح...يوصل إلى دلالتها من جهة معناها المعجمي، أي بالعودة إلى جذرها أو أحداثها: كتب ←كتابة، فتح ←فتحا، ولكن هذا المعنى أولي غير تام، لأن الصيغة تحمل معنى إضافيا: دلالة اسم المفعول، ودلالة اسم الفاعل، وهي دلالات تتعلق بالكلمة من جانب هيئتها أو شكلها، كما قد تكون الزوائد في الميزان الصرفي حاملة لدلالات جديدة، كما هو الحال في صيغة الاستفعال فالفعل غفر غير استغفر، "ففي الأول معنى إيقاع الفعل، أما الثاني فينقلب بالزيادة إلى السلب بافتقاد المغفرة وسؤالها وطلبها ممن يملكها" (سعودي، 2007، 51).

وتتبع قيمة علم الصرف في البحث عن المعاني والدلالات المضمرة خلف بنية الكلمة وأشكالها وصيغها بحيث تدرسها "لغرض دلالي، أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات" (بوحوش، 1993، 83).

ولوصف النظام الصرفي للنص المختار، لابد من رصد أهم الظواهر الصرفية الدالة، مع النظر في جماليات التشكيل الصرفي إذ أن "لبنية الفعل حالات غير بنية الاسم، ولبنية الاسم حالات غير بنية المفعول، غير المصدر، غير الصفة المشبهة، ولبنية المضارع حالات غير بنية الماضي " (زهران، 332)، وهكذا فالمعنى اللغوي يختلف نتيجة لنوع الوحدات الداخلة في التركيب، ولمواقعها، فاختلاف البنيات الشكلية، والمواقع الوظيفية يتبعه اختلاف دلالي وفق حالات الاستعمال إذ أن المعنى الدلالي يتأثر بنوع البنية الشكلية ويرتبط بها، وهذا ما سنحاول رصده في قصيد "طاسيليا" لعزالدين ميهوبي، إذ سيتم التركيز على بنية الأفعال والأسماء فيها من خلال الصيغ التي عبرت عنها كخطوة أولى، يليها بحث في دلالة هذه الصيغ، والمعاني التي أفرزتها اعتمادا على الروابط التي شكلتها مع غيرها في خضم السياق الذي وردت فيه، وفق طريقة إحصائية تحليلية تعتمد النتائج الحسابية أساسا لها في بناء افتراضاتها، لا لهدف سوى للبحث عن الدلالة، وكيف ساهمت هذه الأبنية في توجيه المعنى تارة، وتخصصه أخرى.

وقد تم اختيار هذا المنهج القائم على تحليل المفردات وفق البنيانية لإبراز عمل التنظيم اللغوي وشرحه بشكل حسي، حتى لا نعمد إلى تقصي سراب نتوارى ونتهرب منه، كلما سعينا وراءه.

I- تعريف الميزان الصرفي:

الميزان الصرفي مقياس، وضعه علماء اللغة العربية لمعرفة أحوال بنية الكلمة، وهو من أحسن ما عرف من المقاييس في ضبط اللغات.

ولأن التصريف شبيه بالصياغة، فالصائغ يصوغ من الأصل الواحد أشياء مختلفة والصرفي يحول المادة الواحدة إلى صور مختلفة، لهذا احتاج الصرفي في صناعته إلى ميزان يعرف به عدد حروف المادة، وترتيبه، وما فيها من أصول وزوائد، وحركات وسكنات، وما طرأ عليها من تغيير، كما احتاج الصائغ إلى ميزان يعرف به مقدار ما يصوغه من أصله.

ولما كان أكثر كلمات اللغة العربية ثلاثيا، اعتبر علماء الصرف أن أصول الكلمات ثلاث أحرف، وقابلوها بـ:"فعل" "ويسمون الحرف الأول فاء الكلمة، والثاني عين الكلمة والثالث لام الكلمة" (شذا العرف، 21).

فإن زادت الكلمة على ثلاثة أحرف، وكان الحرف الزائد أصليا في الكلمة، ولا يكون معنى بدونه، زدنا لاما واحدة أو لامين في آخر الميزان مثل: زلزل←فعلل و زبجرد←فعلل، أما إذا كان الحرف الزائد ناتجا عن تكرير حرف من حروف الكلمة الأصلية كررنا ما يقابله في الميزان نقول: سبّح ←فعّل.

وإذا كان الحرف الزائد عن الثلاثة، حرفا غير أصلي وغير مكرر، قابلنا الأصول بالأصول وعبرنا عن الزيادة، فوزن قائم مثلا: فاعل.

أما إذا حصل حذف في الموزون قابله حذف في الميزان، فنقول في وزن: قل: فل، وفي وزن: قاض: فاع، وفي وزن عدة: علة.

أما إذا حصل قلب مكاني في أحرف الكلمة، فإننا نقابل الحرف المقلوب بما يساوي أيضا في الميزان، وذلك بالعودة إلى الأصول في الفعل. فنقول في أيس (يئس) جاء على وزن عفل.

إن للميزان الصرفي فائدة عظيمة إذ يبين حال الكلمة وما طرأ عليها من تغيـرات ومـا فيها من أصول وزوائد بأخصر عبارة وأوجز لفظ .

II-أوزان الفعل : في "طاسيليا"

أ-البــسيطة: بعد معاينة النسيج المورفولوجي للنص محل الدراسة، لاحظنا توزعه على هذه الصيغ:

الوزن	التواتر	نسبتها في القصيدة
فَعَلَ يفعَل	379م	%62،64
فَعِلَ يفعَل	79م	%13،05
فَعُلَ يَفْعُلُ	17م	%2،80
فَعَّلَ	22م	%3،63
فَاعَلَ	13م	%2،14
أَفْعَلَ	36م	%5،95
تَفَعَلَ	10م	%1،65
إِفْتَعَلَ	37م	%6،11
إِسْتَفْعَلَ	01م	%0،16
إِنْفَعَلَ	06م	%0،99
تَفَاعَلَ	05م	%0،82
المجموع	**605م**	**%100**

1-دلالة فَعَلَ:

ارتبطت هذه الصيغة بمجموعة الأفعال المجسدة لنشاط الذات الشاعرة، وقد سيطرة على البناء المورفولوجي للنص بتواتر قدره 379م، أي بأعلى نسبة، والتي بلغت 62،64%، وقد حددت مجموعة من الدلالات التي تتناسب مع السياق: ففي قوله: مات العصفور الأبيض (عزالدين ميهوبي، 2007-31).

حقق دلالات الفعل مات، أي أن الموت هنا موت رمزي، دل على الموت المعنوي/ النفسي الذي جسده أسر طاسيليا، وما العصفور الأبيض إلا أيقونة/ شفرة للأرض نوميديا، فدل فعل الموت على ما يدل عليه الفعل حقيقة من خلال ارتباطه بالزمن الماضي.

أما قوله:

لو كنت نبيا لزرعت الفرحة في لغتي، ورحلت إلى طاسيليا أسألها

كالتائه عن وطن العشاق (عزالدين ميهوبي،3).

ارتبطت الأفعال: كان، زرع، رحل.... بدلالات الزمن الماضي، وهذا ما تجسد في الفعل كان، في حين خرج التعبير الدلالي للفعلين زرع، رحل من أصل الوضع وهو الزمن الماضي ليفيد الحاضر والمستقبل، رغم صيغة الماضي التي ارتبطا بها.

والملاحظ أن الشاعر قد جنح إلى استخدام صيغة الماضي للدلالة على الحاضر والاستقبال، في عديد الأفعال التي ضمنها هذه الخاصية، وهي الظاهرة البارزة والمميزة للنص عامة.

أما لجوؤه إلى هذه الصيغة بالذات، فلأنها أكثر أبنية وأوفرها، حتى قال سيبويه إنه ليس شيء أكثر في الكلام من فَعَلَ، كما يمتاز بخفته لذا لم يختص بمعنى من المعاني، بل استعمل في جميعها، "لأن اللفظ إذا خف كثر استعماله، واتسع التصرف فيه" (محمد عبد الخالق عظيمة، 1999، 113).

2-دلالة فَعِلَ:

وردت صيغة فَعِلَ في القصيدة 79 مرة، "فَفَعِلَ أكثر في الكلام من فَعُلَ" (سيبويه،2، 226)، دلت على الحزن، وما انطوى تحته من أفعال تومئ بهذا المعنى، تجسدت أساسا في الأفعال: بكى، تعب، عيي....، توزعت في ثنايا القصيدة:

وانطفأت في البرج السابع كل مصابيح الأحداق، وبكت (ميهوبي، 33).

ولعل البكاء أبرز سمة تدل على الحزن، فهي أيقونة حملت دلالات الأسى والمرارة، جاء البكاء كنتيجة حتمية لذلك الشعور النفسي بالظلم، فما كان للشخصية الشعرية إلا التفريغ عن طريق هذه العملية الفيزيولوجية علها ترتاح قليلا بعدما تكبدته من معاناة.

كما يفيد فعل الضد، أي دلالة الفرح والسرور والنشاط، ومما يلحق بهذا المعنى الذي حققته الأفعال: فرح، ضحك، عشق..... من مثل:

إن معي اللغة المزهوة والسكين

أنزار يضحك. (ميهوبي، 33)

ارتبط فعل الضحك بالارتياح النفسي والفرح، كيف لا، وأنزار سيد الماءات والبحر، يملك القوة، وبالقوة ملك طاسيليا، وأقحط نوميديا لكن شاء العشق إلا أن ينتصر في الأخير على حساب القوة، فعم الفرح.

يا ملك الماءات لك النجمات وللعشاق حدائقهم.

ولغيلاس الناي ودمعته البيضاء.

ولنا ما تختزل الأضلاع من الأشياء.

فلنفرح (عزالدين ميهوبي، 42)

ولأن للعشاق عالمهم الخاص، المثالي، وللأقوياء مفاهيمهم وعوالمهم المميزة. كان لزاما أن يعيش كل منهم حياته التي وجدت لأجله، ليعم الفرح بعد هذا التصادم الذي حدث بعد اختلال المفاهيم، والموازين والقوى.

ولأن صيغة فَعِلَ رمزت للحزن، كذلك رمزت للحب والفرح، حملت في طياتها النقيضين، استطاع الشاعر أن يوظفهما بانتقاء خاص، وبطريقة مثلى عبر من خلالها على ما يريد إيصاله للمتلقي باعتباره أحد الأطراف الفعالين في عملية الخلق الأدبي.

3-دلالة فَعُلَ:

يكثر استخدام صيغة "فَعُلَ" في الطبائع والسجايا، وهي الصفات الملازمة لصاحبها (الأوصاف الخِلقية) كالحسن والقبح، الطول والقصر، الكبر والصغر.....

تواترت هذه الصيغة في القصيدة 17 مرة، وحققت نسبة 80،2% من صيغها، تحققت أساسا في الفعلين: قرب، كبر، في قول الشاعر:

وتكبر في اللغة الأسوار

هل يأتي اليوم إله الماء (ميهوبي،1).

وفي قوله:

في الصيف الطالع من عطش الصحراء

رأيت مدائن نوميديا تكبر في ملح الأموات (ميهوبي،10)

وقد تحققت دلالة الصيغة أكثر، بارتباطها بفعل الرؤية الذي يحمل في ذاته طابع الحركة الحسية المصاحبة لحركة الرموش، كما ارتبطت بدلالة المرحلية أو التدريج الذي يصاحب فعل كبر، فهذه المدائن لم تكن وليدة اليوم، وإنما هي نتيجة حقب متتالية مكنت من فعل الكينونة، ثم فعل الكبر.

غير أن الأيقونة (ملح + أموات)، أوحت على أن هذا الكبر لم يكن أمرا سهلا، وإنما هو وليد تضحيات وأحزان وحروب اختزلتها هتين الأيقونتين فالملح رمز للعطش، والموت رمز للحرب والدمار، وهذا ما يؤكد الطرح السابق المتعلق بالمرحلية، فالبناء كان تدريجيا وصعبا لعدم الاستقرار في الوطن "نوميديا".

كما حقق فعل "قرب" هذه الصيغة في القصيدة في قول ميهوبي:

لا تقرب عرش الماء

فإنك ميت.

ولأن هذه الصيغة موضوعة للصفات اللازمة، اختير للماضي والمضارع (قَرُبَ، يَقْرُبُ) حركة "لا تحصل إلا بانضمام الشفتين رعاية للتناسب بين الألفاظ ومعانيها"

(أبي الفضائل2003، 21).

ويمكن تجسيد البيتين السابقين كما يلي:

الماء ← القرب ← الموت

الماء= القرب ∧ القرب = الموت .

الماء= الموت.

لأن الماء هو البؤرة التي طغت على ثنايا النص، باعتباره الهدف المنشود (ماء المطر ، ماء الحب) والذي ارتبط بـــ: نوميديا وطاسيليا على التوالي. كان منطقيـــا الـــدنو والاقتـــراب والبحث عنه، والقرب منه يعني الانكواء بظلم أنزار باعتباره مالك هذا الماء مما يعني الموت.

حياة

فكان وفق هذا المفهوم الماء رمز للنقيضين الحياة/ الموت: الماء ← موت

4-دلالة فَعَّلَ:

ورد فَعَّلَ (بتضعيف العين) 22مرة، توزع حسب المعاني التالية:

أ-التكثير في الفعل:

من الأفعال التي دلت على هذا المعنى فعل غنّى:

خرج النسوة عند الفجر إلى الساحات

وغنين المطر الموعود

كأن القادم من سدف الغيمات

هو المولود.

فهو هنا يدل على التكرار والمبالغة في عدد مرات الغناء، المرتبط بفعل العطاء(الماء)، ففعـــل الغناء هنا مصاحب للرجاء والمقابل الذي تنتظره النسوة وهو "المطر الموعود"، وهذا الالحـــاح في طلب الماء ارتبط أساسا بتلك الحركة المصاحبة لفعل الغناء المتكررعل أنزار يتكرم عليهن بقطرة ماء تطفئ عطش نوميديا.

ومن المعاني الأخرى التي حققها غني: المبالغة في الفعل، للدلالة على المبالغـــة فـــي الغناء من أجل الوصول إلى الهدف المرجو.

ب- السلب والإزالة:

يا للبرق يخبئ نجمة

هذي الطفلة

في ألواح النار.

حقق الفعل "خبّأ" دلالة الصيغة، إذ ارتبط بالسلب، وهو الذي يتطلب وقتا لإخفاء هذا الشيء، لكن المخبأ هو النجمة؟ وهل يمكن إخفاء النجمة، تأتي الإجابة في قوله: هذي الطفلة لتكون بذلك النجمة = الطفلة.

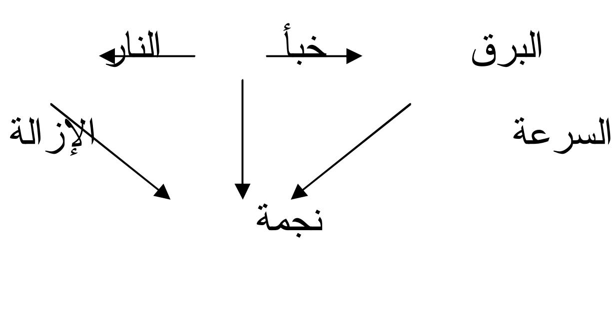
حملت صورة هذا الإخفاء السرعة في تجسيد الفعل، وذلك لارتباط الفعل بالفاعل البرق، وما يحمله هذا الأخير من دلالات السرعة (سرعة الظهور والاختفاء)، وقد تضافرت هذه الثلاثية برق/ خبأ/ نجمة (طفلة) لتجسد الصورة المختزلة في ثناياها، والتي أراد المبدع نقلها للآخر/ المتلقي.

غير أن المشهد ما يفتأ يكتمل بتوظيف الشاعر أيقونات أخرى، اختزلها قوله: "في ألواح النار".

إذا ارتبط البرق بالنار لوجه شبه يجمعها وهو الإضاءة والإنارة:

البرق ↔ النار

ويتضح معنى الإزالة جيدا لارتباط هذه الصيغة "خبأ"، بالبرق والنار، فالنار لا تترك شيئا، إذ تلتهم كل ما وجد في طريقها. لذا فقد وفق الشاعر في جمع شتات نصه، وجمع مالا يجتمع من خلال توظيف الألفاظ التي تحمل معان رمزية، قادرة على أن تلعب دور المعنى و ضده في آن واحد.



ج- التعدية:

وتكمن في كون "فَعَّلَ يجيء لنسبة المفعول إلى أصل الفعل" (محمد عبد الخالق عضيمة، 132)، نحو قولنا فرّحت وخرّجت وغيرها من الصيغ. وقد جاء لهذا المعنى قول الشاعر:

يونيسا....

من علّمك الحكمة قبل اليوم

أنا أنزار

إله الماء.

الفعل علم متعد إلى مفعول واحد في صيغة الثلاثي، نقول علم الرجل الأمر. وقد تعدى هنا إلى مفعولين (يونيسا، الحكمة).

عَلِمَتْ يونيسا الحكمة ← عَلَّمَ أنزار يونيسا الحكمة.

د- بمعنى جعلته كذا: (الميداني/ 146، 1982):

وقد ورد لهذه الدلالة الفعل "زيّن" في قول ميهوبي:

يا وشما زيّن هذا الزند

وهذا الخد.

فقد دل فعل "زيّن" على ذلك الأثر الإيجابي الذي تركه الوشم على كل من الزند والخد بفعل التزيين والتجميل، إذ جعلهما بهيان فاتنان، فانتقل من صورة عادية أو بشعة إلى صورة جميلة بهية.

ولأن صيغة فَعّلَ، تنقل الشيء مما هو عليه لتجعله في وضعية أحسن، قام الفعل "غَيَّرَ" بنفس التأثير الإيجابي في قول الشاعر:

العاشق غيرك يا أنزار

الماء له، ولطاسيليا الفرح المسلوب.

.... والغالب حين يصيح هو المغلوب.

إن انتقال الشخصية الشعرية "أنزار" من موقع القوة والبطش والجبروت إلى موقع المحب الحريص على إسعاد طاسيليا، ولو اقتضى ذلك بالتضحية بحبه لها، جسده فعل "غيّر" الذي عبر بحق عن ذلك الانتقال والتغير المفاجئ من حالة إلى حالة، فإصرار غيلاس على استرجاع طاسيليا، ومجابهة أنزار بما يملكه من قوة وعناصر طبيعية، وهو لا يملك غير الناي،

كل هذا ساهم في توجيه أنزار للتخلي عن الصورة السلبية التي التصقت به، مع مراحل القصيدة لينتحل شخصية أكثر إشراقا وشهامة.

غيلاس جعل ← أنزار ← الأحسن.

غيّر

5- دلالة فَاعَلَ: وردت صيغة "فاعل" للدلالة على:

أ- المشاركة:

وقد عبر عنها سيبوبة بقوله:"اعلم أنك إذا قلت فاعلته، فقد كان من غيرك إليك مثل ما كان منك إليه حين قلت فاعلته، ومثل ذلك ضاربته وفارقته وكارمته......." (الكتاب،2، 238).

وهذا ما حدده قول الشاعر:

فإن العمر كطفل يكبر

حين يراقص أنثى.......

ففعل المراقصة هنا حدث بتشارك كل من العمر والأنثى، اعتمد على الحركة المتصاعدة التي أنتجت مجازيا كبر العمر، وفي قوله أيضا:

أنزار يراقص طيف بنات النهر...

ويسألهن عن المخبوءة تحت ظلال الشمس.

أفاد معنى التشارك بين اثنين فأكثر، أي أن يفعل أحدهما بصاحبه فعلا فيقابله الآخر بمثله (فعل الرقص)، وحينئذ ينسب للبادئ نسبة الفاعلية(أنزار) وللمقابل نسبة المفعولية (الطيف)، ثم إن أصل الفعل "رقص" لازم وصار بهذه الصيغة متعديا.

ب- التكثير:

من مثل ما كان في فَعَّلَ، نحو: ضاعفت الشيء(الاستربادي،1، 99) أي كثرت أضعافه، وقد حدد هذا المعنى الفعل "حاصر" في:

لا ألمح شيئا غير ضياء البحر.

الزرقة تملأني.

لا ألمح غير الماء يحاصرني.

حقق الفعل حاصر معنى التكثيف والتضعيف المسلط على الشخصية الشعرية التي سدت أمامها كل المنافذ بفعل هذا التكثير المصاحب للماء، ما زاد في تأزم الواقع النفسي للشخصية تحت الضغط الذي سلط عليها، ولأن الماء رمز للحياة، كما هو رمز للموت، حمل في طياته معاني الأمل في مستقبل أفضل يزول فيه ظمأ نوميديا، كما حمل الضد: في راهن متأزم نتيجة الاقتراب من الماء الذي يعني الإقتراب من سخط وغضب أنزار، فبقيت الشخصية الشعرية تتخبط بين النقيضين.

ج- بمعنى فَعَلَ:

ويجيئ "فَاعَلَ" بمعنى فَعَلَ "فلا يدل على المشاركة نحو سافرت، وجاوزت المكان، ودافعت عن بكر، وداويت المريض" (المبرد، 25).

وهذا المعنى حمله في طياته قول عزالدين ميهوبي:

يا عاشقتي

مازلت ألاحق ظلك في المرآة

وأزرعني حولك

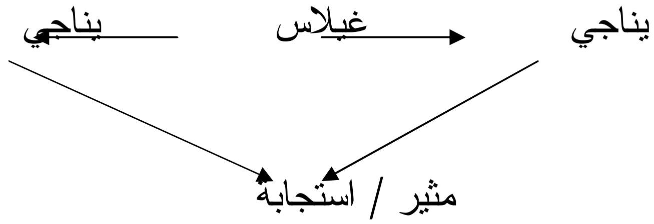
ففعل" لاحق" هنا عمِل عملَ الفعل "لحق"، إذ كان من طرف واحد، وهو أنزار باعتبار أن "طاسيليا" ركن سلبي في هذا الفعل، وهذا ما تحقق أيضا في قوله:

أنزار يداعب طاسيليا

إن هذه المداعبة كانت من أنزار، لأنه يداعب طاسيليا عن نفسها، فهي لم ترض به خليلا ولا عاشقا، ولذا خرج الفعل "داعب" من كونه دالا على المشاركة بين طرفين فأكثر، ليدل على فعل من جانب واحد حدده السياق الذي ارتبط به. ففعل "ناجى" في قول الشاعر:

غيلاس يناجي نفسه

أفاد أن فعل المناجاة كان أحادي الطرف، انطلق من غيلاس باتجاه غيلاس نفسه، دون وجود شخص آخر مشارك في عملية المناجاة، فغيلاس هو المثير والمثار في آن واحد، كما لعب دور المستقبل لهذا الفعل:



6- دلالة "أَفْعَلَ": وردت هذه الصيغة للدلالة على:

أ- صيرورة شيء ذا شيء: (الحملاوي، 39): كألبن الرجل صار ذا لبن، وقد أدى هذا المعنى قول الشاعر:

الراهب قال كلاما آخر

هل أخطأ أم أن الكحل بعينيه رماد الخوف.

فالفعل أخطأ دل على أن الخطأ لم يكن من سيمات الراهب، لكن وروده بهذه الصيغة جعله من ذوي الخطأ، بعد ما كان منفيا من شخصه.

ب- التعدية:

وهي تصيير الفاعل بالهمزة مفعولا كأقعدت زيدا وأقمته، والأصل قعد زيد وقام، ولهذا المعنى وجود في النص، بدا في:

أعيتك حرائق هذي الأرض

وأتعبك الآتون بلا معنى.

ففعلا عيي وتعب ارتبطا بالحرائق والآتون على التوالي، في حين ورودهما على صيغة أَفْعَلَ، جعلهما يتعديان الفاعل إلى مفعول آخر هو غيلاس، فصارت الحرائق تعيي غيلاس، والآتون يتعبون، فأفادتا بهذا النحو معنى التعدية.

ج- الاستحقاق:

كأزوجَت هند أي استحقت الزواج (الحملاوي 40) فالفاعل مستحق للفعل، وقد وجدنا هذا المعنى في قول ميهوبي:

وأنا أحببتك حين رأيتك

تحترقين بهب الريح

فطاسيليا، إذن وفق هذا المعنى، تستحق فعل الحب المسلط عليها من أنزار، وزاد هذا الاستحقاق ارتباطه بفعل الاحتراق، فلولا احتراق طاسيليا لما استحقت ذلك الحب.

احتراق ← استحقاق الحب.

7-دلالة تَفَعَّلَ:

وردت صيغة "تَفَعَّلَ" عشر مرات بنسبة 1،65% وقد حددت عدة دلالات أهمها:

أ- التدريج: كتجرّعت الماء وتحفّظت العلم، أي شربت الماء جرعة بعد جرعة، وحفظت العلم مسألة بعد أخرى، ومنه تفهّم وتبصّر وتسمّع (ابن يعيش، 7، 158)، وهو ما نجده في قوله:

لو أن الماء تسلق دائبة من نار

وعطر الوردة يطلع منه صهيل الريح.

فالفعل "تسلّق" حمل معنى التدرج، فعملية التسلق تكون مرحلية خطوة بعد خطوة، في حركة تصاعدية من الأسفل نحو الأعلى من أجل الوصول إلى الهدف الذي حدده في عملية تسلقه للدائبة.

والذات الشعرية هنا في حركة دائمة جسدتها جملة الأفعال الواردة في النص، والتي توحي بمدى تسارع الأحداث في النص.

ب- مطاوعة فَعَّلَ: بتضعيف العين، والمطاوعة حصول الأثر عند تعلق الفعل المتعدي بمفعوله، إذ ورد الفعل "تغيّر" مطاوعا للفعل غيّر، في قول عزالدين ميهوبي:

وتتغيّر ألوان المكان.

ج- التكلَف: التكلف الذي يفيده تَفَعَلَ يتكلف صاحبه أصل ذلك الفعل ويريد حصوله فيه حقيقة، ولا يقصد إظهار ذلك إيهاما على غيره (المغني في تصريف الأفعال، 141)، وهذا ما لمحناه في قول الشاعر:

وتمضع جمرا.....

تتقيأ ألفا..... باء ..... تاء ..... ماء.

إن الحرقة التي تعانيها الشخصية الشعرية، جراء الواقع الذي يعيشه جعله يمضغ الجمر، كتعبير مجازي عن ذلك الألم المسلط عليه.

غير أن التقيؤ لم يكن حقيقة، بل كان متكلفا، دون رغبة لذلك كان بحرقة وألم.

8-دلالة "افْتَعَلَ":

وردت صيغة "افْتَعَلَ" بتواتر قدر بــ 37 مرة حدد دلالات، لعل أهمها:

أ-المطاوعة: وتعني "قبول الأثر وعدم الامتناع عليه، باعتبار المطاوع في الأساس هو المفعول به الذي يصير "فاعلا" (شرح الشافية، 1، 103).

ومن الصيغ الدالة على هذا المعنى صيغتي احترق، اقترب في قول الشاعر:

يا ماء الألم المكبوت

نوميديا احترقت بالماء

فكيف تموت ؟

فاحترقت هنا مطاوع الفعل أحرق، كأنه قيل الماء أحرق نوميديا فاحترقت وقد ورد هذا المعنى في مثل قوله تعالى: "فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت".

وكذا قول الشاعر:

خرجت طاسيليا

لم تقرأ اليوم الطالع

واقتربت من ظل الخيمة

مرت غيمة

فالفعل اقترب مطاوع للفعل قرب، فالأصل قولنا: قربت طاسيليا من ظل الخيمة فاقتربت، وعلى هذا الأساس، فقد حملت الأبيات السابقة معاني الحميمية التي تربط طاسيليا بمحيطها، وأرضها باعتبار أن الخيمة رمز التشبث بالأرض والانتماء، في حين شحنت الغيمة بدلالات الوافد أو المجهول الآتي من بعيد.

ب- **بمعنى فَعَلَ**: (الميداني، 150): وقد يرد افْتَعَلَ بمعنى المجرد فَعَلَ، وجدنا هذا المعنى في مواطن أهمها قول الشاعر:

قالت طاسيليا

حين التمعت في الأفق غمامة

فصيغة "التمع" هنا حملت معنى الفعل لمع، والأصل أن يقال لمع الغمام. كما ورد أيضا في قوله:

أُخرج فالعاشقة ابتهجت بسلال التين

إن الفعل ابتهج جاء ليدل على ما يدل عليه الفعل بهج الذي يحمل في طياته معنى الفرح، الذي انتاب الشخصية البطلة طاسيليا بعد أن انفرجت العقد وحلت أواصرها لتعود الأمور إلى مجراها الطبيعي.

وقد تخرج هذه الصيغة إلى معنى آخر فرضه عليها السياق، وهو "المبالغة في معنى الفعل" (شذا العرف، 43)، أي المبالغة في تصوير الفرحة والبهجة التي حملتها سلال التين لطاسيليا. في دعوة إلى الاستمرار والكفاح من أجل غد أفضل يجمع شتاتها هي و معشوقها غيلاس.

9-دلالة اسْتَفْعَلَ:

وقد سجلت هذه الصيغة أصغر تواتر بالنسبة لباقي الصيغ إذ وردت مرة واحدة فقط مع الفعل استلقى والذي ورد في قوله:

غيلاس الطفل يجيء

الناي يحرك شهوته في الليل

ويستلقي مثل محارب غيلان الجيتول.

أفادت صيغة استلقى معنى أَفْعَلَ، فاستلقيت بمعنى ألقيت جسدي، كما عبرت الصيغة أيضا على مطاوعة الفعل "أَفْعَلَ"، نقول: ألقيته فاستلقى من مثل قولنا أحكمته فاستحكم، وأقمته فاستقام. وقد جمح الشاعر إلى هذه الصيغة "لقوتها الدلالية، لأنها تستعمل في المعنوي أكثر ما ترد للمحسوس" (رابح بخوش، 1993، 97).

10- دلالة انْفَعَلَ:

حققت هذه الصيغة تواترا ضعيفا في النص، إذا ما قورن بباقي الصيغ، إذ ترددت على6 مرات فقط، حددت فيها دلالات ارتبطت بالسياق الذي وردت فيه، أهمها:

أ- **المطاوعة:** وهو المعنى الوحيد الذي يرد فيه "انْفَعَلَ"، والمطاوعة إذن هي "قبول تأثير الغير" (شذا العرف، 42)، وعلى هذا الأساس، لا يكون الفعل إلا لازما، كما يشترط في أن يكون من الأحداث الظاهرة التي تراها العيون كالكسر والقطع والجذب، فلا يقال علمته فانعلم، ولا فهمته فانفهم" (عبد الخالق عظيمة، 144).

جاء الفعل "انزاح" في قول الشاعر:

البرق...... البرق

ينزاح قليلا نحو الشرق.

مطاوعا لِفَعَلَ أي لــ زاح، في حين، جاء الفعل "انطفأ" مطاوعا لِأَفْعَلَ إذ نقول: أطفأته فانطفــأ، وقد ورد هذا المعنى في قول الشاعر:

فانطفأت في البرج السابع كل مصابيح الأحداق

وبكت.

11- دلالة تَفَاعَلَ:

وقد حددت هذه الصيغة المعاني التالي في النص:

أ- التشارك: وهو التشريك بين اثنين فأكثر، "فيكون كل منهما فاعلا في اللفظ مفعولا في المعنى، بخلاف فَاعَلَ (شذا العرف، 44)، لذا إذا كان "فَاعَلَ" متعديا لاثنين صار بهذه الصيغة متعديا لواحد كجاذب زيد عمرا ثوبا، وتجاذب زيد وعمرو ثوبا، وإذا كان متعديا لواحد، صار بها لازما: كخاصم عمرو زيدا، وتخاصم زيد وعمرو، في مثل قول الشاعر:

تتراقص نجمات في شرفة أنزار.

فالفعل تراقص يفيد معنى التشارك و"اقتسام الفاعلية لفظا" (الشافية،1، 101). إذ أن فعل الرقص يتطلب أكثر من طرف مشارك في رسم معالم وحيثيات هذه الرقصة، ثم إنه فَعَلَ متعد إلى مفعول واحد إذا وظف مع صيغة فَاعَلَ، نقول راقص الرجل المرأة، ليصير لازما مع صيغة تفاعل: تراقص الرجل.

ب- التكلف: وهو أن يظهر الفاعل بأنه متصف بصفة ليست له على الحقيقة نحو "تجاهلت وتغافلت" (سيبويه، 2، 293)، إذ يحمل بهذا المعنى التظاهر بالفعل دون حقيقته كتناوم وتعامى: أي أظهر النوم والعمى، وهي منتفية عنه. ووجدنا هذا في قول ميهوبي:

وتلمحني....

تتباهى مثل محارب سيرتا

حين يعود يجرجر أحصنة الرومان

إن فعل تباهى هنا حدد دلالة التكلف في الافتخار والإعجاب بالنفس وهي سمة ليست بالمتجذرة في نفس غيلاس، وإنما خلقها السياق الذي وردت فيه، باعتباره في مقام يسرد خصائله وفضائله فيه.

ج- حصول الشيء تدريجيا: "كتزايد النيل، وتوارد الإبل، أي حصلت الزيادة بالتدريج شيئا فشيئا" (أحمد الحملاوي، 44)، في قول الشاعر:

خرجت نوميديا تبحث عن صوت

يتقاطر من أعلى.

ففعل التقاطر هنا، والذي يصاحب عادة الماء، كان تدريجيا قطرة قطرة، غير أننا نجد الشاعر قد خرج عن عرف وقاعدة اللغة في القول، وكسر نمطها العادي الإبلاغي،إلى الغرض الجمالي الشاعري، الذي يبيحه له موقعه كشاعر للتعبير عن دلالة التقطيع والتموج في الصوت الذي يصلها مرحلة مرحلة، بطريقة تدريجية، وهي نفس الدلالة التي صاحبت قوله:

وما فرس تصاعد نحوي دون جناح

ولمن في الأرض تدق رماح

ففعل الصعود للفرس كان حصوله تدريجيا وفق مراحل مكّنت لفعل الصعود، غير أن الفعل تصاعد قد حدد أيضا دلالة "فَعَلَ"، إذ ورد بمعنى صعد الذي نم عنه السياق الوارد فيه.

ب-الصيغ المركبة:

الصيغة المركبة ما تكونت من حرف + فعل، أو من فعل الكينونة + فعل، وقد أسفر الإحصاء عن هذه الصيغ:

الصيغة المركبة	التواتر	نسبتها في القصيدة
مازال + يفعل	01م	%1،36
ليس + يفعل	01م	%1،36
لم + يفعل	08م	%10،95
لا + يفعل	35م	%47،94
لن + يفعل	28م	%38،35
المجموع	73م	%100

1-دلالة "مازال + يفعل":

وردت هذه الصيغة مرة واحدة، وسجلت نسبة 36،1% من مجموع الصيغ المركبة في النص "طاسيليا"، في قول ميهوبي:

يا سيفي العاشق للدم لا تصمت

كم حربا خضت...

أنا لا أذكر، لكني مازلت أحارب

تلك طبائع أهل نوميديا.

حققت الصيغة المركبة "مازلت أحارب" دلالة الاستمرارية في زمن ماض متـصل بالحاضـر مشاركة الشخصية الشعرية (الحرب والدم) مجموع صفات "الطبائع" والتي تساوت في الدلالة، لتؤكد على عمق المأساة التي تعانيها الشخصية في حيزها الزماني والمكاني.

ويستحيل حزن الذات الشاعرة إلى حزن أعمق حققه " الإطار المأساوي العام، والـذي يمثل في الوقت نفسه الإدراك الشعري لمأساوي الحياة" (فاضـل الـسمرائي، 1981)، التـي يؤكدها: السيف، الحرب، الدم، الصمت = طبائع نوميديا.

إن هذه الصيغة قد حملت دلالة الاستمرارية بين الأزمـة الـثلاث، فغـيلاس حـارب، ويحارب الآن، وسيحارب غدا، وقد تفعّلت هذه الدلالة بارتباط هذه الصيغة بقول الشاعر: "تلك طبائع أهل نوميديا" التي حمّلت شحنة معرفية نأت عن ثورية هذا الشعب وعدم استكانته،

وعليه: ارتبطت صيغة ما زال + يفعل بالماضي المتصل بالحاضر الدال على التجدد.

2-دلالة ليس + يفعل:

وهي الأخرى سجلت نسبة تواتر ضعيفة، تمثلت في ورود واحد بـين ثنايـا القـصيدة، صاحبت قول عزالدين ميهوبي:

وخلف الباب

تنام عصافير الحب

وغيلاس العاشق ليس ينام.

عبرت هذه الصيغة عن "الزمن المطلق" (رابح بوحوش، 1993، 103)، وعن "نفـي الحـال" (تمام حسان، 248)، وهذا وفق مايلي:

العشق ← اللانوم   غيلاس العاشق

عصافير الحب ← تنام   ليس ينام

فقمة عشق غيلاس لطاسيليا جعلته رهين الأرق والسهاد، بحثا عن معشوقته، إذن إن هذا "اللانوم" رافقه طيلة مسار أحداث النص، اندرج فيها تحت لواء الزمن المطلق اللامحدود، كما خرج ليدل على نفي صفة النوم عن غيلاس مطلقا، إذ أصبحت سمة تتناقض مع المسار الـذي

رسمه له المبدع في أحداث القصة. تجسدت خلالها ثنائية: (غيلاس = اللانوم) بادية مع مراحل مسار الحبكة.

ليس + يفعل = نفي الحال + الزمن المطلق.

3-دلالة لم + يفعل:

تواترت بنسبة معتبرة وصلت إلى 8 ورودات في النص، وبذلك شكلت ظاهرة ذات بال في تفعيل الدلالة، وتوجيه المعنى، وردت في مواطن أهمها:

عاد إلى عرش الماءات حزينا

والعين المكسورة لم تدمع.

....

لم أفهم شيئا !

....

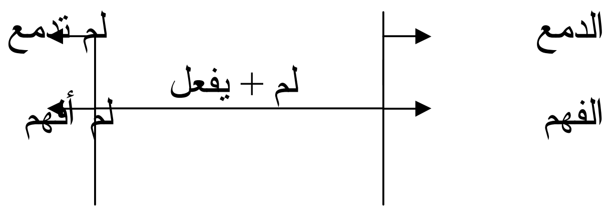
كم حربا خضت لأجل نوميديا

لم أهزم........

دلت هنا صيغة (لم + يفعل) "على الزمن الماضي المستمر" (أحمد ماهر البقري، 103) لأن الذات الشاعرة في وضعية وصل الأحداث ماضيها بحاضرها، استنجدت بهذه الصيغة لما لها من فاعلية وقدرة على ايصال تجربتها بكل الطرق. فهذا أنزار عاد مهموما لصده من طرف طاسيليا، غير أن هذا الموقف فرض على الشاعر أن يعبر بما توحيه الصيغة (لم تدمع) على قوة شخصية أنزار التي رسمها تدريجيا في مسيرة أحداث القصة، فرغم الجفاء والصد، بدا جبروت وعنفوان أنزار. نفى خلالها الشاعر فعل البكاء مطلقا في الماضي المستمر الممتد إلى حاضر الشخصية الشعرية.

وهو نفس ما أحيط بفعل(الفهم والهزيمة) التي تفيد النفي المطلق للفعل في الزمن الماضي.

إذن=



الهزيمة → لم أهزم

لم يفعل = النفي المطلق للماضي المستمر.

4-دلالة لا+يفعل:

غلبت هذه الصيغة على مجرى النص، إذ تواترت 35 مرة، مسجلة أعلى نسبة ورود (47.94 %). وقد وجدناها في قول الشاعر:

لا تسأل قمرا عن عاشقة في السر

لا تقطف وردتك البيضاء بتلك الدية

....

لا ترقص وحدك إن الشمس تغار.......

لا ترسم وشم الطفلة في شفتيك، فإن حديث الطير صموت.....

لا تبحث عن نجمتك المذبوحة في الأبراج.....

أنزار سيأتي.

وصيغة (لا تفعل) في هذه الأبيات دالة " على الزمن المستقبل البسيط" (اللغة العربية معناها ومبناها، 248)، فالصيغ: لا تسأل، لا تقطف، لا ترقص، لا ترسم، لا تبحث، صيغ ارتبطت بالزمن المستقبل " أو الزمن المطلق" (رابح بوحوش، 1993، 101)، فهي أفعال يروم غيلاس القيام بها مستقبلا، وارتباطها "بلا" " دل على النهي" (أبي الفاضل 43)، هذا النهي الذي جسدته "يونيسا" باعتبارها سلطة عليا، مثلت سلطة الكهنوت المطلع على خبايا المستقبل، ولأنها تراه مستقبلا مخيفا، استخدمت صلاحياتها لتجنب غيلاس الوقوع في مغبات أفعاله، غير أن هذا النهي قد خرج من إطاره العام، إلى معنى النصح والإرشاد الذي مارسته الكاهنة "يونيسا"، وقد حدده ووضحه ارتباط هذه الصيغ بقول الشاعر: أنزار سيأتي، فكل تلك الأفعال جائزة في غياب أنزار، أما في وجوده فتعتبر من المحظورات التي تجلب الويلات لصاحبها.

سأل+قطف+رقص+رسم+بحث..... ≠ لا تسأل+لا تقطف+ لا ترقص+ لا ترسم....

ممكنة الحصول ↓ | تصاحب ↓

غياب أنزار حضور أنزار

إذن: لا تفعل = الزمن المستقبل+ الزمن المطلق+ النهي+ النصح.

5-دلالة لن+يفعل:

تعبر هذه الصيغة "عن الزمن المستقبل القريب أو الزمن المستقبل الاستمراري" (أحمد ماهر البقري، 248).

قال الشاعر:

لن أرحل يا يونيسا

....

لن أرحل قبل مجيئ الشمس.....

دل فعل الرحيل هنا على الزمن المستقبل المستمر، إذ سيستمر إلى أن يجد البديل، فنفي الرحيل مرتبط بغياب الشمس.

أما قوله:

لن يأتي.....

بل يأتي....

يأتي

لن يأتي

بل يأتي

....

لن تأتي يا أنزار.

حددت لن " معنى نفي الفعل مع التأكيد في المستقبل" (أبي الفاضل،46) زادته وضوحا عملية تكرار الفعل "يأتي" الذي ولد طاقة دلالية خلاقة أوحت الحركية، والتجاذب في الرؤى بين مثبت ومنفي للمجيء، صاحب الاضطراب النفسي والقلق الذي يسيطر على الشخصيات الأسطورية

داخل نسيج النص من جراء جهلها بالمستقبل. وعليه فقد أفادت صيغة لن يأتي الزمن المستقبل القريب، لأنه نفي سرعان ما نقض بمجيء أنزار الذي غيّر مجريات حياة أهل نوميديا، تأزمت بعدها حبكة الأحداث في النص.

القريب

وعليه: لن + يفعل = النفي+ الزمن

المستمر

III-أبنية الأسماء:

1-أبنية المصادر:

المصدر عند النحاة، لا يخرج عن أن يكون لفظا دالا على الحدث، غير متعلق بالزمن، ويسميه المبرد " باسم الفعل" (أنظر المقتضب 299/4).

والمصدر يختلف عن الفعل بأن الفعل يدل على اقتران الحدث بالزمن، وعن الصفة التي تـــدل على موصوف بالحدث.

وقد عده البصريون أصلا للكلمة، إذ يقول سيبويه: " ......وأما الفعل فأمثلته أخذت من لفظ أحداث الأسماء" (الكتاب 1،2)، في حين اعتبره الكوفيون مشتقا من الفعل.

ويرى الدكتور تمام حسان، ونأخذ رأيه مثالا على المحدثين، " أن الجذر الثلاثي هو أصل الكلمة" (تمام حسان، اللغة العربية، 168، 169).

والمصدر قسمان: مصدر للفعل الثلاثي المجرد، ومصدر للفعل فوق الثلاثي.

أ-أبنية مصدر الفعل الثلاثي المجرد:

أسفر الإحصاء عن هذه النتائج:

الصيغة	*عدد الورود*	*نسبة الورود*
فَعْل	54م	%45.76
فَعَلْ	17م	%14.40
فُعْل	14م	%11.86
فُعُل	01م	%0.84
فِعْل	10م	%8.47
فُعَال	01م	%0.84
فُعلى	01م	%0.84
فِعال	05م	%4.23
فُعُول	01م	%0.84
فِعْلاَنْ	01م	%0.84
فَعْلة	07م	%5.93
فِعْلِة	02م	%1.69
فُعلَة	01م	%0.84
فَعيل	04م	%3.38

المجموع	118م	100%

1-دلالة فَعْل: هذا البناء يسميه الصرفيون، مصدرا أصليا للأفعال الثلاثية المجردة، ذلك لأنه أقل الأصول، حتى أن العرب إذا أرادت بناء المرة أو النوع رجعت إلى هذه الصيغة، يقول المبرد أن هذا المصدر "فَعَل" يكون من "فَعِل يفعِل، و فَعَل يفعُل، و فَعَل يفعَل، و فَعُل يفعُل" (المقتضب، 2، 124).

و فَعْل وزن قياسي للماضي الثلاثي الذي لا يدل على صناعة، طغى على النص بتواتر قدره 54 مرة، أي بنسبة 45.76%.

استخدم عز الدين ميهوبي هذا البناء في أسماء مرتبطة بالأفعال التالية:

***فَعَلَ يَفْعِل:** ووردت في الأسماء التالية: بيع، صبر، وشم، .....، في قول الشاعر:

أقرأ في عينيك الصبر

فكن مثلي.

وفي قوله:

وترقص نوميديا كملاك يخرج من وشم العينين.

فمعظم هذه المصادر افعالها لازمة، دلت على الضر والضير الذي يحدثه فعل الوشم المؤلم، كما أن الصبر لا يكون إلا بعد بلاء تكبده البطل غيلاس جراء فقده محبوبته "طاسيليا".

***فَعَل يفْعُل:** ورد فَعْل المصدر في هذا الباب، في أكثر المواضع تكرارا أهمها: صحو، موت، بوح، صمت، نبض، مجد، زهو......، تراوحت افعالها بين الصحيح اللازم، والمتعدي المعتل، مثلها قول ميهوبي:

وأنا من يجعل هذي الدهشة نبض العطر.

من هذا الواقف بين حراب الموت وظل الماء؟.

وغيرها من الأمثلة الكثيرة الواردة في النص.

والملاحظ هنا، أن أغلب هذه المصادر يدل على الانفعالات العاطفية، والحالات النفسية كالبوح والصمت والزهو والخوف....

أما باقي الأبواب (فعَل يَفْعل، فَعُل يفعُل) لم ترد في النص المختار.

كما دل هذا البناء على الاسم في قوله: شمس، قمر، أرض، ضوء،......

2- دلالة َفعَلْ:وهو الآخر وزن قياسي، ورد بنسبة معتبرة (17 مرة)، دل على المصدر غير المصحوب بفعله، مثلتها: غضب، وجع، ألم، عطش، ظمأ، فرح.....

في قول الشاعر:

*وحكاية أنثى ترقص في شبق الأشياء

*وتهرب من غضب الحيتان

*في الصيف الطالع من عطش الصحراء.

*يبكي.......

يتثاءب من ألم.

*ومشين بعيدا في فرح الشجر المفتون.

إن المتمعن جيدا لهذه المصادر الواردة على وزن فَعَل، يلاحظ دلالتها على الأمراض والأدواء(عطش، ألم، وجع، غضب) وما صاحبه من حالات نفسية عبرت عن المعنى وضده، فقد حققت دلالة الحزن والأسى التي جسدته المصادر السابقة، كما دلت على ضده، والذي جسده مصدر (فرح)، إذ أن صيغة فَعَل قد تحقق معاني " التهيج والاضطراب والغضب والفرح" (دلالة الصيغ، 122).

3-دلالة "فُعْل": هي الأخرى، حققت نسبة تواتر معتبرة إذ ظهرت إبان 14 مرة ،وقد وردت مع "عمر، حزن، طعم، عشب،....... وغيرها من المصادر، في مثل قول الشاعر:

*فإن العمر كطفل يكبر

حين يراقص أنثى

وفي قوله:

*العاشق يعرف شكل الحزن وطعم النار.

وقد أبرزت هذه الصيغة دلالات عديدة كالعمق التي عبرت عنها "حزن"، فهو شعور نفسي عميق يؤجج عواطفه، ويملؤها حرقة وألما وأسى، في حين دل العمر على "الغموض" (نفسه،126) باعتباره مجهولا، لا يمكن للمرء أن يتنبأ به أو يستشرفه، وقد تخرج هذه الصيغة إلى معان أخرى، كاللين والضعف، البعد والقرب........

4-دلالة "فُعُل": وهي من الصيغ القليلة الورود في العربية، حتى أنها لم ترد في النص "طاسيليا" إلا مرة واحدة مع "حُلُم"، وهذا في قول الشاعر:

نحن الحُلُم بعين الليل

ونحن الفرحة في الأشياء.

ولأن صيغة "فُعُل" من معانيها الدلالة عما يغلّف الشيء ويستره، أو يحيط به، فقد بدت جلية مع "حُلُم"، كيف لا، وهو ستار يغطي الواقع، نتيجة تلك العملية المعقدة التي يقوم بها المخ، لإعادة تصوير ونسج ولصق أحداث ما بطريقة عجيبة، وقد يخرج الحلم ليؤدي معاني البعد، بإعتباره المبتغى أو الأمل المرجو، أو دلالات القرب والحميمية التي ترافق الحالم وحلمه. وعليه: إن من دلالات فُعُل أن ترد "للبعد أو القرب، الجانب من الشيء" (دلالة الصيغ، 126).

5- دلالة "فِعْل": بناء كان له حضور بارز خلال العشر مرات التي تواتر فيها مع: إثم، عشق، دفء، عطر، خِصب.......، في قول ميهوبي:

ومواسم ينبت فيها الإثم.

ورد المصدر "إثم" في سياق أراد له أن يختزن طاقات دلالية تخدمه وتقويه، لذلك استمد للإثم صفة الكبر والنمو، وهو ما تناسب وطبيعة المعنى المنضوي عليه، إنه يربو تدريجيا كلما أذنب الشخص، كما تنمو النبتة كلما سقيت، فقد عمل عزالدين ميهوبي على ايصال هذا المعنى للمتلقي، فاختار، وكان اختياره دقيقا وصائبا، لذا فقد أبرز معاني" الكبر" (نفسه،127) التي أراد الشاعر غرسها في شخصية "أنزار" المستبدة، أما قوله:

يا عاشقة من نبع العشق أتت.

خرج المصدر العشق هنا ليدل على الصفات، فالعشق صفة من صفات المحب الذي أعياه الهوى، وأغرقه الود في بحر الحب، فأصبح سمة من سماته التي التصقت به كما التصقت بعاشقة "غيلاس" طاسيليا.

ولهذه الصيغة معان أخرى نوجزها في: الدلالة على الجزء، الدلالة على أصل الشيء، الدلالة على الند والمثل، والتي لم نجد لها مقابلا في هذا النص.

6-دلالة "فُعَال": صاحبت هذه الصيغة مرة واحدة، قول الشاعر:

الأرض هي المعنى

والماء بكاء الطير

ولما كانت ثنائية الأرض/ الماء تختزل في طياتها كل الأيقونات المتواجدة على مستوى النص، فقد ساقها الشاعر مرتبطة مع ألفاظ أخرى كانت بمثابة المحددات أو المعرفات: الأرض= المعنى، الماء= البكاء.

و"البكاء" مصدر على وزن "فُعَال" من الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على "المرض" (أحمد قبش، 321)، فالبكاء لن يكون إلا نتيجة حتمية لمرض عضوي أو نفسي، وهو عادة، يقتضي التفريغ بهدف التنفيس عما يختلج نفسه من آهات، غير أن هذه الصيغة قد تدل على "صوت" (عبده الراجحي، 1998، 67). وينطبق هذا المعنى مع "بكاء" إذا كان شديدا يصاحبه صوت.

7-دلالة "فُعْلَى": من الأوزان السماعية، القليلة الورود في النص، إذ ظهرت في موضع واحد فقط مع "رؤيا" في قول عزالدين ميهوبي:

عصفور يحمل من أنزار الرؤيا

ولم تتحقق له أي"وظيفة صرفية" (رابح بوحوش، البنية اللغوية، 125)

8-دلالة "فِعَال": من الأوزان القياسية لـــ فَعَلَ، وما ورد من هذا البناء مصدران همـــا: غِنـــاء، ضياء، خلال خمس مرات في قول الشاعر:

*غناء جماعي:

نحن بناتك نوميديا

وورد مصدر "ضياء" في مثل قوله:

*لو كنت ضياء الأرض لصرت رداء للعشاق.

ومعلوم أن صيغة "فِعَال" تدل على "الهياج والامتناع والأصوات والسمات والمباعـــدة" (شـــرح الشافية، 153-154)، لذا فقد دلت "ضياء" على السمات، فالضياء صفة من الصفات المتصف بها الاسم، أما الغناء، فدل على الأصوات، كما حمل معنى المشاركة.

9-دلالة "فُعُول": يرى الصرفيون أن هذا البناء مصدر لـــ "فَعَل" اللازم، وهو "قياس أهل نجـــد في مصدر ما لم يسمع مصدره من فَعَل المفتوح العين متعديا كان أم لازما، ويرى ســـيبويه أن مصدر الفعل اللازم أكثره يأتي على فُعُول" (هدى جنهو بيتشي، 128).

حقق هذا البناء أضعف نسبة ورود (0،84%) مع صيغة حروب، في قول الشاعر:

*لا تنتظري غيلاس لا فإن له في آخر هذي الأرض

حروبا ومآتم.......

إن أغلب الأفعال الدالة "على معنى ثابت" (الراجحي، 67) يكون هذا مصدرها، إذن فقد دلت على ما يدل المصدر عليه.

10-دلالة "فِعْلَان": من الأوزان السماعية القليلة الحضور في النص، بحيث وردت مرة واحدة، جسدت فعل النسيان المسلط على الذات الشاعرة نتيجة ما تتعرض له من ضغوط وانهيـــارات متتالية، ومتصاعدة الأثر كلما اتجهنا نحو نهاية النص، لتنفرج العقدة، وتحل كل الأزمات بعـــد إقرار أنزار بقوة الحب على حساب قوة البطش، تحددت في قول الشاعر:

ومن البحر المنسي شفاه

ومن النسيان يعود الملح

لقد توحدت في هذا البيت علامات وجهت الدلالة، وحددت المعنى: البحر، النسيان، الملح، وهي أيقونات ارتبطت لتؤكد على اللاإستقرار الذي تختزل معانيه لفظة "البحـــر"، باعتبـــاره شـــديدا التقلب بين الهدوء والهيجان. كما دل على الوافد المجهول الذي يحمـــل فـــي طياتـــه الجديـــد اللامعلوم، فهو رمز لهذا الوافد الذي سيغير مجرى الأحداث، ويقلب هدوء حياة نوميديا إلى قلق واضطراب، وهي مؤشر لـــ "أنزار".

في حين حمل "النسيان" دلالة الإغتراب عن الذات وعن الواقع، الذي لا يعلم عنهـــا إلا النزر القليل الذي طواه فعل النسيان، أما العلامة "الملح" فحددت دلالة العطش والظمـــأ الـــذي ينتاب الشخصية الشعرية في النص.

وعليه، إن صيغة "فِعلان" دلت على الحركة والاضطراب الذي حققه "نسيان" المـــرتبط بالشخصية التي تريد الإسترجاع والتذكر، فلا تستطيع فتؤسر في حالة من الإضطراب.

11- دلالة "فَعْلة": تعاقبت في النص خلال 7مرات محققة نسبة 5،93%، وهي نسبة معتبـــرة، جسدته المصادر: دهشة، فرحة، لعنة، رقصة...... التي فعلها من الأبواب التالية: فَعل يفعَـــل (دهشة، لعنة)، وفِعل يفعَل (فَرحة) ومن= فَعَل يفعُل (رقصة)، وهي أفعال لازمة- عدا لعـــن- اكتفت بفاعلها. أوردها عزالدين ميهوبي في مواضع أهمها:

لا تقرب هذي القرية يا أنزار

فإنك موعود باللعنة.

وفي:

*نحن الرقصة

نحن الحلم بعين الليل

ونحن الفرحة في الأشياء.

وجميع هذه المصادر "تدل على الانفعالات القلبية" (هدى جنهوبتشي، 133) التي رافقت استخدام هذه المصادر، كما دلت على المرة في أكثر المواضع الواردة فيها، وللعلم أن هذه الوزن قد يخرج ليؤدي معان أخرى لم نجد لها نظيرا ومثالا في النص، نوجزها فيما يلي:

- الدلالة على القطعة من الشيء
- الدلالة على الشيء الصغير التافه أو القليل.

12-دلالة فِعْلَة: جاءت أفعال هذا الوزن من فَعَل يفعَل، فَعُل يُفعل من الفعلين اللازمين: فتنة، رحلة اللتين وردتا مرة واحدة في النص، وذلك في قول ميهوبي:

وحدك تلعق شيح الفتنة في طاهات.

حققت هنا فتنة دلالات أراد بها الشاعر" الكثرة والشدة" (دلالة الصيغ، 131) والتي جاءت موافقة للسياق الواردة فيه. أما قوله:

وينفث ريش الرحلة فوق جبال المرمر.

فوق سلال التين..

وتحت جرار الماء.

صاحبت "رحلة" دلالات الحركة والسير، والانتقال الحثيث من مكان لآخر طلبا للهدوء والاطمئنان الذي افتقده البطل في وطنه نوميديا جراء قدوم أنزار، وما أحدثه من اضطراب فيها، بعد أن حبس عنها الماء، فكانت رهينة العطش.

ونشير هنا، أن هذه الصيغة، قد تخرج عن هذين المعنيين لتدل عن معان أخرى كالحال والهيئة، الصغر والقلة والقصر (أنظر السابق، 131).

13- دلالة "فُعْلَة: "أغلب الأفعال التي تدل على لون يكون مصدرها على وزن فُعْلَة" (عبده الراجحي، 67) وهو ما دلت عليه "زُرقة" الواردة مرة واحدة في النص، محققة أصغر نسبة ورود: (0،84%) من أصل كل الصيغ، وهذا في قول الشاعر:

تبحث عن عصفور ممهور بالحناء

يأتي مسحورا بالزرقة والأعشاب البرية والأنواء.

14–دلالة "فعيل": وردت مع رحيل، وصهيل في موضعيين، وبريق الذي بدا في موضع واحد:

قبل رحيل الشمس تسلق أنزار معارج نوميديا.

واستل من القمر الحيران حروف الضوء

وظف "رحيل" ليدل على "الحركة والسير والخفة" (دلالة الصيغ، 341) الذي اختاره الشاعر ليعبر عما يريد ايصاله، وقد عمد السياق إلى تفعيل هذه الدلالة أكثر من خلال تلك الحركة التدريجية التي صاحبت غروب شمس نوميديا تدريجيا، زاد من وضوحها اقترانها بـ القمر الذي رمز لاختفاء الشمس، وتخييم الليل على أجواء نوميديا.

كما تجسدت هذه الصيغة مع "صهيل" في قول ميهوبي:

وعطر الوردة يطلع منه صهيل الريح.

نوميديا الراحلة الأبدية بين مواسمها الحزنى

وصهيل الوردة يا غيلاس.

صيغ "الصهيل" من الفعل الثلاثي اللازم الصحيح على وزن "فعل" "الدال على الصوت" (صالح بلعيد، 26،1994). عبر عن الصوت الصادر من الحصان عادة، غير أن ميهوبي خرق عرف اللغة، وجنح إلى استعارتها لكل من الوردة والريح، فاستبدل حفيف الورد، وهبوب الريح بالصهيل ليعبر عن الأصالة، والقوة والشدة التين أضيفتا عليهما إضافة إلى معانيها الأصلية، كما دل" الصهيل" على الطبائع والسجايا والصفة الراسخة الثابتة على استمرار الحدث لصاحبه في جميع الأزمنة، فالصهيل إذن صفة من الصفات الأزلية التي تسم الخيول على مر الأزمنة، وهو ما دل عليه أيضا "بريق" المقترن بالبرق على الدوام.

ب– أبنية مصدر الفعل فوق الثلاثي:

مصدر الفعل غير الثلاثي ما دل على حدث مجرد عن الزمان والمكان، وتألف من أكثر من ثلاثة أحرف.

ومصادر غير الثلاثي قياسية، نعرض أهمها كما يلي:

1-مصدر الرباعي المجرد: قياسه على وزن فَعْلَلَة، مثل طمأن، طمأنة، أو على وزن فعـــلان، زلزل= زلزلة وزلزالا.

2-مصدر الثلاثي المزيد بالهمزة (أفعل): وقياسه على وزن "إفعال" مثل، أكرم، إكراما إذا كان الفعل صحيح العين، أما إذا كان معتل العين، فمصدره على وزن "إفعلة" من مثل: أقام: إقامة.

3-مصدر الثلاثي المزيد بتضعيف العين (فعّل): إذا كان صحيح الـــلام فمـــصدره علـــى وزن "تفعيل" مثل كبر تكبيرا، وعلى وزن "تفعِلة" إذا كان معتل اللازم مثل: ربى تربية، أما إذا كـــان مهموز اللازم فالأغلب أن يكون مصدره على الوزنين السابقين، (تفعيل، تفعلة) مثـــل: خطّـــأ تخطيئا وتخطئة.

4- مصدر الثلاثي المزيد بالألف: مصدره القياسي على وزن "فِعال" أو "مُفَاعلة" مثل: نـــاقش نقاشا ومناقشة.

5-مصدر الخماسي: إذا كان الفعل الخماسي على وزن تفعلل، أو تفّعل أو تفاعل، فإن مصدره يكون على وزن الفعل مع ضم الحرف ما قبل الأخير: تدحرج: تدحرُجا. فإن كـــان لام الفعـــل معتلا، فمصدره يكون على وزن الفعل مع كسر الحرف الذي قبل الأخير: تمنّى تمنِّيا.

*إذا كان الفعل على وزن انفعل فمصدره على وزن "انفعال": انكسر- انكسارا.

*إذا كان الفعل على وزن افتعل فمصدره على وزن "افتعال": امتثل- امتثالا.

*إذا كان الفعل على وزن افعلن فمصدره على وزن "افعلال": احمرّ- احمرارا.

6-مصدر السداسي: يكون المصدر فيه على وزن الفعل ،مع كسر الحرف الثالث، وزيادة ألف قبل الحرف الأخير، نقول: افرنقع← افرنقاعا، اعشوشب← اعشوشابا،

*** رصد مصادر الفعل غير الثلاثي في النص:**

شح النص من هذه المصادر إلا من وزن واحد هو "تفعيل"، وهو مصدر للفعل الرباعي صحيح الآخر، ومضعف العين "فعّل"، والذي تحقق مع: "تغريد" في قول الشاعر:

عودي إلى برجك

هذا الراعي لن يملأ قلبك بالتغريد

لن يعرف كيف يجيء إليك

ومع: "تركيز" في قوله:

يسمع صوت طاسيليا من بعيد

والناس سيتمعون بتركيز كبير.

استغل الشاعر هذه الصيغة، التي وظفها في نصه خلال مرتين ليفرغ حمولتها الدلالية، وما تختزنه من طاقة إيحائية أوحت على "الكثرة والمبالغة"(صالح بلعيد، 1994-27) التي تحققت لها أكثر في السياق الذي وردت فيه، والذي اجتهد ميهوبي في انتقائه ليوجه الدلالة إلى ما يرتضيها.

2- أبنية المشتقات:

تتميز اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية، فالاشتقاق من العوامل التي نمت بها العربية وتكاثرت بها مفرداتها.

والإشتقاق إذن هو"أخذ كلمة من أخرى مع تناسب بينهما في المعنى، واتحاد في الحروف الأصلية" (بنغروز،14)، والمشتق منه هو الاسم الدال على معنى فقط، وهو المصدر.

يشتق من المصدر سبعة أسماء هي: اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم التفضيل، اسمي الزمان والمكان، اسم الآلة، التي سأحاول رصدها ورصد أبنيتها الواردة في قصيدة طاسيليا لعزالدين ميهوبي:

أ- اسم الفاعل: اسم الفاعل "ما اشتق من مصدر المبني للفاعل لمن وقع من الفعل أو تعلق به "(الحملاوي، 74)، أما ابن الحاجب فيعرفه بأنه " ما اشتق من فعل لمن قام به بمعنى الحدوث، وصيغته من الثلاثي، على فاعل، ومن غير الثلاثي على صيغة المضارع بميم مضمونة وكسر ما قبل الآخر" (الكافية، 198) .إذن إن اسم الفاعل ما دل على صفة فيها حدث غير ثابت ومعه فاعله.

وقد مثلته أبنية عديدة في النص "طاسيليا" منها ما هي أبنية للثلاثي، ومنها ما هي أبنية لغير الثلاثي، وقد أسفر الإحصاء عن النتائج المدونة في الجدول:

البناء	التواتر	النسبة
فاعل	84م	%80
فعّال	06م	%5،71
فُعَّال	13م	%11،42
مفعول	02م	%1،90
المجموع	105م	%100

1-أبنية الثلاثي: أبنية اسم الفاعل الواردة في "طاسيليا"، والمشتقة من الثلاثي المجرد، جاءت على النحو التالي:

***فاعِلْ:** وهو الشائع، والأكثر ورودا في النص، تواتر خلال 84 مرة، وكانت أفعالها من أربعة أبواب هي:

1- فَعَل← **يفْعُل:** ذلك في قاتل، طالع، راهب، هارب، شاعر..... والتي مثلها قول ميهوبي:

في الصيف الطالع من عطش الصحراء.

....

لما يأتي النجم الهارب من ضوء عيوني

....

يختفي من في المكان ويبقى الشاعر.

وتنوعت هذه الأفعال بين الصحيح اللازم، والصحيح المتعدي.

2- فَعَل← يَفْعِل: وذلك في واقف، تائه، راعي.....، فكان واقف وتائه راعي من الفعل المعتل اللازم للأولين، والفعل المعتل المتعدي في "راعي"، وقد وردت أسماء الأفعال في مواضع عديدة تذكر منها قول الشاعر:

لو كنت نبيّا لزرعت الفرحة في لغتي ورحلت إلى طاسيليا أسألها

كالتائه عن وطن العشاق

وفي قوله أيضا:

أنا غيلاس الراعي

أعرف أنك تلمحني وتشيح بوجهك عني

3- فَعِل← يَفْعَل: ويرى الصرفيون أن "فاعل لا يأتي من فَعِل إلا سماعا" (شرح ابن عقيل 2، 134، نقلا عن: جنهوبتشي، 147)، وأورد منها عزالدين ميهوبي لفظين هما: "عاشق" الذي احتل الصدارة في عدد ظهوره في النص، و"غاضب" في قوله:

لست سوى عاشق

....

أرحل يا طفل الناي، يا عاشقنا المقتول.

....

عيناي لهذا العاشق شمس.

4- فَعِل←يَفْعِل: ذلك في قادم، آتي من الفعل اللازم الصحيح قدم واللازم المعتل أتي على التوالي، وقد وردا في قول ميهوبي:

لا تنتظري، فالآتي نحوك يسكن عرش الماء......

وفي:

كأن القادم من سدف الغيمات

هو المولود

وتجدر الإشارة، إلى ورود صيغة "فاعي" الدالة على اسم الفاعل ذلك مع: الآتي، الراعي.

إن صيغة "فاعل" قد جسدت صفات ارتبطت بالفاعل، فدلت على ثبوت الوصف في الزمن الماضي، وكما دلت على سمات من سمات الفاعل القابلة للتجدد والتغير، فهي ليست صفات قارة فيه، وهذا ما أكده تمام حسان في قوله: "فصفة الفاعل تدل على وصف الفاعل بالحدث منقطعا متجدد" (اللغة العربية معناها ومبناها، 99).

* **فَعَّال:** الذي مؤنثة "فعّالة"، وردت 6 مرات مع "عرّافة" في قول ميهوبي:

أنا العرافة يونيسا سيدة المجهول.

وفي قوله:

يونيسا..... يا عرّافتنا المزهوة بالأبراج أجيبي.

وهي صيغة من صيغ اسم الفاعل أفادت المبالغة، "والكثرة والزيادة" (قبش، 331)، فانتقل بها اسم الفاعل من عارف إلى عرّاف وهي من باب فعِل يفعِل.

***فُعَّال:** صيغة من الصيغ المعبرة عن اسم الفاعل، حققتها "عشَّاق" على مدار 13مرة توالت فيها داخل النص، دلت على التكثير والزيادة والمبالغة، كما دلت "على الشدة والتجمع" (دلالة الصيغ، 417).في قوله:

يا غيلاس ....

أضعت على مهج العشاق.

وفي:

وتهرب من غيلاس الطفل الباحث عن لغة العشاق.

دلت صيغة "فُعَّال" على ما يدل اسم الفاعل عليه من صفات العشق التي التصقت بغيلاس + المبالغة في الوصف.

***مفعول:** خرجت عن أصل وضعها الدال على اسم المفعول. لتدل على اسم الفاعل في "مجنون" التي دلت على صفة الجنون المقترنة بكل من غيلاس وطاسيليا في قول ميهوبي:

غنِّ لغيلاس المجنون بعاشقة من ماء

وكذلك في قوله:

طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة.

وقد استعار عزالدين ميهوبي صفة الجنون لكل من طاسيليا وغيلاس، وخصهما بها دون غيرهما ليؤكد على مبادلة أحدهما الحب للأخر، إلى درجة غيّب فيها العقل، وما هي إلا إشارة إلى قوة هذا العشق وتدفقه في دمهما.

2-أبنية غير الثلاثي: ويصاغ اسم الفاعل من غير الثلاثي على وزن مضارعه المعلوم، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، وكسر ما قبل آخره، وردت أسماء الأفعال هنا في مواضع قليلة لم تتجاوز الثلاث ورودات، كانت أفعالها من الأبواب التالية:

1-أَفْعل يُفعِل فهو "مُفعِل": وهي صيغة حققها مذنب من الصحيح اللازم. إذ يقول الشاعر:

قل ما شئت فلست المذنب..... لست القاتل

2-افتعل يفتعل فهو "مفتِعل": ورد فيه من اللازم "متكئ"، يقول عزالدين ميهوبي:

غيلاس متكئ على صخرة في زاوية من المكان يتأمل طاسيليا وهي تجيل نظرها بحثا عن أنزار.

ومن المتعدي "ملتحف" في قوله:

وأبقى ملتحفا بالريح، وأَنْتِ النار

لقد أكثر الشاعر من صياغة اسم فاعله من الثلاثي على وزن فاعِل، فَعَّال، مفعول، وصاغ من الرباعي الصحيح على وزن مُفْعِل ومن الخماسي على وزن مُفْتَعِل، وهي كلها صيغ جنح إليها الشاعر ليعبر بها عن صفات التصقت بالفاعل على سبيل الثبوت، أو على سبيل التجدد والتغير.

ب-الصفة المشبهة: الصفة المشبهة ما "اشتق من مصدر فعل لازم للدلالة على اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام" (بنعزوز، 54) .

وقد سميت بالمشبهة باسم الفاعل لأنها تشبهه في المعنى، وتثنى وتجمع وتذكر وتؤنث مثله، والفرق المتميز بينها وبينه "هو لزومها وحدوثه" (شرح الكافية، 2، 198).

حددتها في النص ،محل الدراسة، الأبنية التالية:

1-أَفْعَل: الذي مؤنثه "فعلاء"، وترد هذه الصيغة للدلالة على "لون أو عيب ظاهر أو باطن، أو حلية" (التطبيق الصرفي، 79).

جسدت هذه الصيغة في النص دلالة اللون في المرات الإثني عشرة التي ظهرت فيها من خلال: أبيض، أزرق، بيضاء، زرقاء، سوداء.......وقد أكد سيبويه أن "الألوان فإنها تبنى على أفعل" (سيبويه،25/4).وجدناه في قول عزالدين ميهوبي:

تتغير ألوان المكان.......يختفي اللون الأزرق.

وقوله:

مازلت طريا مثل نوارس هيبون البيضاء.

وفي:

مات العصفور الأبيض.

وهي كلها صيغ حققت دلالة اللون في النص.

2-فَعْلان: الذي مؤنثه "فَعْلى" والذي أبرزته كل من "عطشان" و"عطشى" اللتين تعاقبتا على مدار 5مرات، في مواضع، نذكر منها قولي الشاعر:

وهذه الأرض هي العطشى

....

خذيني فأنا العطشان إلى امرأة من توت.

وهي صيغة استعملت لتدل على "كثرة الفعل أو المبالغة فيه" (دلالة الصيغ 370)، إذ تعدى فعل عطش الفاعل ليكون عطِشا/ عَطِشة إلى التكثير من خلال عطشان/ عطشى

وقد تدل هذه الصيغة على "خلوّ أو امتلاء" كما أشار إلى ذلك صالح بلعيد (بلعيد، 17)فالعطش دوما رمز لخلو من الماء وحاجة إليه، لذا فقد تحقق هنا خلو الجوف من ماء المطر والذي ارتبط بالأرض نوميديا، أو من ماء الحب الذي حرم منه غيلاس.

3-فَعَلْ(بفتحتين): وصيغ لهذا الوزن صفتان مشبهتان بالفاعل هما: بَطَل الذي ورد بصيغة الجمع (أبطال) في قول الشاعر:

يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائق

يسكنها الأبطال الأبديون.

حقق هذا البناء دلالة "الصلابة والغلظة والشدة" (دلالة الصيغ، 123) وهي معان أومأ بها لفظ "بطل" لاتصافه بالأوصاف السالفة الذكر، زاد من قوتها ارتباطه بالأبد للدلالة على الثبات والإستقرار في شخص البطل. كما صيغت "حسناء" من هذا البناء، فجاءت على وزن "فعلاء" الذي مذكرها فَعَل (حسن) ولمحناها في قول ميهوبي:

طاسيليا حسناء نوميديا تفترش الحصباء.

أوحت "حسناء" بما يمتاز به الشخص ويتصف به من الصفات الخِلقية التي ترافقه طوال حياته أي الخصال الثابتة، وهذا ما حققته هذه الصيغة.

4-فَعِل: الذي مؤنثه "فَعِلة" وكانت قليلة الحضور في النص من خلال ورود واحد في: مَلِك يقول الشاعر:

يا مَلك الماءات

غيلاس العاشق مات.....

ويحقق هذا البناء معان أهمها: الشيء المكور، الرديء من الأشياء والمتاع والحاجات "والخصال" (السابق، 128)، وهي التي انطبقت مع لفظ مَلِك في النص، غير أنها من الخصال المتغيرة التي لا تمتاز بالثبوت والاستقرار.

5-فَعيل: صاغ منه الشاعر صفات أهمها: عنيد، حزين، قصير، مطير.....ويرى أهل النحو و الصرف انه يأتي ليدل على الخصال و الطباع و السجايا.

كما يدلّ هذا البناء على "الصفة الراسخة الثابتة على استمرار الحدث لصاحبه في جميع الأزمنة" (دلالة الصيغ، 341).

وبهذا المعنى عبرت هذه الصيغة على أن صفة العناد والحزن مثلا، صفة أزلية في شخصية غيلاس من خلال مسار الأحداث الخاص به، والذي رسمه له المبدع في جميع مراحل ظهوره في النص. إذ يقول:

غيلاس عنيد مثل نوميديا.

وهذا ما لمحناه بحق في النص، إذ أن عناد غيلاس صاحبه من البداية إلى النهاية أين ضفر بما يريد "طاسيليا". لذا فقد دلت صيغة فعيل على أن الوصف قد وقع على صاحبه بحيث أصبح سجية له، وعليه أومأ "فعيل" "على الثبوت أو على معنى قريب من الثبوت" (جنهوبتشي، 154) وهو ما تحقق مع الصفات السابقة، والذي زاد من ترسخه السياق المنتقي بطريقة فعالة أوصلت المعنى المراد إبلاغه.

ج- اسم الفعول: هو "ما اشتق من مصدر المبني للمجهول، لمن وقع عليه الفعل" (شذا العرف، 75)، فاسم المفعول إذن اسم مشتق يدل على معنى مجرد غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى المجهول فاعله، وهو من الثلاثي قياسا على زنة مفعول أما من غير الثلاثي، فهو كاسم الفاعل، ولكن يفتح ما قبل الأخر.

وأبنية اسم المفعول الواردة في قصيدة "طاسيليا" اقتصرت على بناء واحد هو:

***مفعول:** وهو بناء الفعل الثلاثي المجرد وهو قياسي، تكرر في النص أربعون مرة عمل عمل الفعل فرفع نائب الفاعل، احتمل خلالها معنى الحال والإستقبال، كما احتمل غيرها من المعاني كالحدوث والتجدد....، مثلته: مقتول، مشنوق، معقود، مفجوع، معشوق، منسي، مزهو...... يقول عزالدين ميهوبي:

الماء له ولطاسيليا الفرح المسلوب.

.....والغالب حين يصيح والمغلوب.

وقوله:

وأنا أقرأ في كفيه حكايات القافلة الموعودة بالعشب.

وقوله أيضا:

لا تبحث عن نجمتك المذبوحة في الأبراج.

ويصاغ من غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال الحرف المضارع ميما مضمومة، وفتح ما قبل الآخر. وجدناه في النص من خلال لفظين فقط هما المشتهَى، المنتهىَ في قول الشاعر:

نوميديا خذيني

إلى قلبك المشتهَى

فكوني لي البدء

كوني لعاشقك المنتهى

ولإسم المفعول أبنية سماعية تنوب عنه ك: فَعَل (قَنَص)، فُعلَة (أكلة)، فِعْل (فرِح) وغيرها التي لم يلجأ إليها الشاعر بل فضل استخدام البناء الشائع منها(مفعول).

5- اسم التفضيل: هو "الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة, و زاد احدهما على الآخر في تلك الصفة" (شذا العرف 78).

عمد الشاعر إلى توظيف اسمي التفضيل "أجمل / أعظم دون غيرهما من الأسماء اذ تردد كل واحد منهما مرتين في أمثلة جمعناها كما يلي:

*و اسألها عن أجمل عاشقة في الأرض.

*و تصير نوميديا أعظم من عرشك يا أنزار.

*من أجمل من نجمتنا هذي؟.

*ما أعظم بوح العرافات!

خرج البيت الأول من إطار اشتراك اثنين في صفة ما و زيادة احدهما عن الآخر، إلى دلالة أراد من خلالها الشاعر إثبات ثبوت الوصف في الموصوف من غير نظر إلى التفضيل,

فالجمال خصت به طاسيليا دون غيرها من العشاق, في حين دل البيت الثاني على التفضيل بين نوميديا وعرش أنزار حيث كانت الغلبة لنوميديا .

أما المثال الثالث فخرج ليدل على الاستفهام ليكون التعجب من نصيب البيت الرابع.

وقد استوفى اسما التفضيل شروط عملها، إذ صيغا من فعل ثلاثي تام التصرف، غير منفي غير ناقص، تقبل صفته التفاوت.*[2] ولا يدلان على عيب أولون أو حلية.

كان الشاعر موفقا في انتقاء اسمي التفضيل، الذي رسخ من خلالهما لما يود قوله إذ اختزلا النص، وعبرا عمّا يعبر عنه، ذلك أن الجمال والعظمة بؤرتان مهيمنتان على النص، الذي اختصر الصراع بين هتين الثنائيتين: جمال طاسيليا/ عظمة أنزار.

إن جنوح الشاعر لفعلي جَمُل، عظُم، من خلال اسمى التفضيل يجسد، بحق، تفاضل هتين الثنائيتين اللتين قام عليهما النص، في محاولة منه لأن يفصل هذا الصراع، في الأخير بغلبة الجمال وما يحمله في طياته من صفات الحب، العطاء، الانتماء، التضحية......، على حساب العظمة وما شحنت به من إيماءات القوة، البطش، الملك، الجبروت، السلطة......

6-اسما الزمان والمكان:

اسم الزمان ما صيغ من الفعل للدلالة على حدث وزمانه. أما اسم المكان ما دل على حدث ومكان هذا الحدث.

ويؤتى بهما لغرض الإيجاز لإفادة مكان الفعل وزمانه، ولولاهما للزم الإتيان بالفعل فنشتق من اسما الزمان والمكان.

اسما الزمان والمكان، هما الآخران، لجأ إليهما الشاعر في نصه، ليزيده تنوعا، ويضفي عليه أكثر الدلالات والإحاءات التي تختزلانها.

ووجدنا هذا مرتين في النص، دلت الأولى على الزمان، والثانية على المكان الذي تعرّفناه من خلال السياق، في قوله:

تنطفئ الأنوار ويعم الصمت المكان، ويبقى ضوء كقرس الشمس يتجه نحو المغيب....

---

* الفعلان مات، باد مثلا لا يقبلان التفاوت، فلا نقول: فلان أموت- أبيد من فلان.

إن (المغيب) اسم زمان وظفه الشاعر للدلالة على فترة زمنية محددة، تبدأ بغياب الشمس، وعادة ما تشير إلى المغرب، صاغه الشاعر من الفعل الثلاثي المجرد غاب على وزن مِفْعل: غاب ←مَغْيب ←مغيب

أما اسم المكان فكان حاضرا هو الأخر في:

غراب يبحث عن ظل في المنفي.

لجأ الشاعر إلى الفعل الثلاثي المعتل الآخر: نفي ليصيغ منه اسم المكان الذي ضمنه دلالات اللامكان والمجهول، فمنفى هذا الغراب مجهول، لم يرد الشاعر الإفصاح عنه، فأورده مطلقا لا مقيدا، للدلالة على الاغتراب النفسي الذي تعيشه الشخصيات داخل النص، فقد تكون نوميديا هي المنفي الذي اختارته طوعا وقد يكون أوراس، طاهات......، ويبقى الباب مفتوحا للتأويلات ما دام الشاعر أبى ألا يصرح، لتبقى الدلالات مفتوحة، وكل الاحتمالات مقبولة، مادامت تعبر عن الغربة النفسية، واللاانتماء الذي تتخبط فيه الشخصيات، من جراء واقع اسمه نوميديا عطشى تتجه للموت والفناء، لذا تبقى للشخصيات حرية اختيار البديل الذي لن يكون إلا منفى.

هـ-اسم الآلة: إن اسم الآلة "ما يعالج به الفاعل المفعول لوصول الأثر إليه" (أبي الفضائل، 137)، فهو ما دل على وسيلة أو حاجة يتم بها فعل معين، لا يعمل عمل فعله. ويصاغ من المصدر للدلالة على الأداة التي تستخدم في إيجاد معنى ذلك المصدر، وتحقيق مدلوله، وقد حققته صيغ منها،القياسي: ومنها السماعي:

فِعال: وهي إحدى أشهر الصيغ الدالة على اسم الآلة، ترددت مرتين مع: رماح، حراب في قول الشاعر:

-ولمن في الأرض تدق رياح.

-غيلاس يدق حرابا في طاهات.

إن توظيف الشاعر لهذين الآلتين، كان موفقا إذا اتحد مع المخزون الدلالي للنص القائم على الحرب التي لا تكون إلا بأدوات خاصة خصوصية الحقبة الزمنية التي نشبت فيها، ولأن أحداث النص تعود إلى العهد اليوناني اختار الشاعر أشهر الأسلحة آنذاك (الحراب، الرماح) والتي اكسبت النص مصداقية وواقعية أكثر.

2-مفعلة: وهي أيضا من الصيغ القياسية، "ومن أوزان المـــشتق، ولا ضـــابط للجامـــد غيـــر السماع"، (عثمان منصور، 130). وردت مرة واحدة في قول الشاعر:

ما زلت ألاحق ظلك في المرآة.

أما باقي الصيغ فهي سماعية.

3-فَعْل: تواترت مرتين للدلالة على اسم الآلة في: صحن، سيف

4-فُعْل: وهي الأخرى وردت مرتين مع: رمح، في قول الشاعر:

وهل في أهل نوميديا من ليس له رمح.

5-مفعال: صيغة من الصيغ القياسية وردت مع اسم الآلة: مصباح الذي ورد بـــصيغة الجمـــع (مصابيح) في قول الشاعر:.

وانطفأت في البرج السابع كل مصابيح الأحداق وبكت.

6-فَعّال: صيغة سماعية وظفت للدلالة على الآلة في: "جرّار"

كنا نحمل عند الفجر جرّار الماء.

إذن إن الشاعر قد استغل مخزون اللغة من خلال توظيفه لكل أنواع المشتقات ليـــضفي علـــى نصه التنوع والثراء، بما تحمله هذه الأبنية من معاني ودلالات جعلت النص أثرى وأعمق.

الفصل الثالث

تمهيد:

إن الظاهرة اللغوية "لا تمثل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها، ولا يمكن أن تستوضح في حدود جزئية سابقة، أو أن تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته، ونشاط السياق وكثافته" (سلوم تامر،7)، لذا كان موضوع النحو (Grammaire) بنية الكلمة من الناحية الشكلية المورفولوجية ضمن علم الصرف أو الصيغية (nophologie)، وهو ما تم معاينته في الفصل الثاني من البحث، في حين تهتم مركبته الثانية ببنية الجملة، وهو ما ينضوي تحت علم التراكيب أو التركيبية (syntaxe).

والتركيبية فرع من فروع اللسانيات، تتخذ من الجملة موضوعا لها، هذه الأخيرة، التي تتشكل عن طريق "عملية إسنادية تتضافر معها وظائف نحوية معينة لتجعل المفردات في بنيان متماسك، وسياق مترابط، حيث تجمع مختلف عناصره على محور التراكيب" (الشريف ميهوبي، 1988، 60) وبعبارة أخرى. للجملة "شكل لغوي يمثل الملفوظ الذي يتألف من مجموع العناصر المترابطة داخلها، ولها محتوى دلالي إخباري يمثل الرسالة التي تنظم الخبر المنتقل من المتكلم إلى المخاطب أو المتلقي (دباش، نوفمبر 2003، 97).

إذن للجملة عدد من البنيات: بنية مركبية قائمة على التسلسل الخطي للوحدات، وبنية تركيبية تمثل مجموع العلاقات البنيوية التي ترتبط وفقها هذه الوحدات المدلالة، وبنية دلالية اخبارية تختزل المعنى الذي يحمله شكل هذه الجملة وتمثل الرسالة (le message).

والتركيبية باعتبارها نظرية ذات اتجاه وظيفي، رائدها "touratier" تتناول بالتحليل الجملة، دون أن تأخذ المستويات اللسانية الثلاث (الصوتية، الصرفية والدلالية) وذلك عن طريق:

1-تحديد العناصر المدلالة المشكلة لهذه الجملة.

2-تحديد مختلف العلاقات التي تترابط وفقها هذه العناصر.

ورغم أن الجملة هي اتحاد تلك البنى، إلا أن التركيبية تدرس الجانب الشكلي (الملفوظ)، ولا تتناول بالدرس معاني ودلالات هذا الملفوظ، لأن الرسالة من مواضيع علم الدلالة، لا علم التراكيب، إذ رغم تداخل هذه البنيات وتلازمها داخل الجملة "قد تتوازى فتشير إلى الوحدات نفسها، لكنها لا تتطابق بأي حال من الأحوال لانتماء كل منها إلى مستوى خاص، ومن هنا

يتوجب علينا معاملة كل حدث من هذه الأحداث [اللغوية] في بنيته الخاصة" (دباش، 2006، 9) لذا وجب الفصل المنهجي بين الجوانب المتعلقة بالبنية التركيبية للجملة، وبين الجوانب المتعلقة ببنيتها الدلالية.

وانطلاقا من كون معنى الجملة هو محصلة لبنيتها التركيبية، ذلك لأن المعنى لا يتوقف عند مدلول الكلمة منفردة، لأن معناها يتحدد من خلال سياقها اللغوي والتركيبي الذي وضعت فيه، ومن مختلف العلاقات التي تقيمها مع غيرها من العناصر المشكلة لهذه الجملة، وعلى حد تعبير توراتيي "يتم إعداد دلالة جملة ما انطلاقا من التنظيم الدلالي لهذه الجملة" (36، 1977، Touratier)، سنحاول تطبيق هذه المفاهيم على بنية الجملة المشكلة للنص "طاسيليا" منطلقين من الفرضية القائلة، أن أي تغيير في البنية المركبية للجملة ينعكس على البنية التركيبية، ومن ثم على إنتاج وتحوير المعنى للنص، باحثين عن كيفية مساهمة هذه البنى في توجيه الدلالة تارة، وتخصيصها أخرى.

نقول في الأخير، إن طاقة النحو قوية ومبدعة، إذا أحسن استغلالها، إذ يمكن أن تكون مدخلا صحيحا لفهم النصوص وتفسيرها، إذا أخذنا مفهوم النحو على أنه تفاعل خلاق مع المفردات التي تشغله والسياق الذي ترد فيه.

I-التحليل إلى المؤلفات المباشرة: (L'analyse en constituants immediats)

أ-مفهوم التحليل إلى المؤلفات المباشرة:

تعود أصول النظرية إلى اللغوي الأمريكي بلوفيلد، الذي ضمن كتابه "langage" سنة 1933، أهم مبادئها موضحا مفهومها وأسسها، ليأتي بعده تلامذته الذين عمدوا إلى تعميقها بعد

أن طبقوها على عديد اللغات أمثال ويليز وهاريس، في حين أخضع تشومسكي هذه النظرية للتحليل الرياضي.

وينطلق صاحب النظرية من رفض الاعتقاد السابق بأن الجملة مجموعة من الوحدات المرتبة تسلسليا وأفقيا الواحدة بعد الأخرى، ذلك لأن الجملة حسبه "تتشكل من طبقات من الوحدات المدلالة المتدرجة على مستويات مختلفة، بحيث أن كل وحدة تنتمي إلى الطبقة التي تعلوها " (دباش، ماي 2003، 1) وعليه فجملة:

مات العصفور الأبيض (647)

تتشكل في المستوى الأول، من الوحدة الكبرى الجملة: (مات العصفور الأبيض)، أما على المستوى الثاني، فتتشكل من الوحدتين: (مات)، (العصفور الأبيض)، في حين تتشكل من الوحدة (مات) بالنسبة للأولى، ومن الوحدتين، (العصفور)، (الأبيض) بالنسبة للثانية في المستوى الثالث.

أما في المستوى الرابع والأخير، تتألف الوحدة (العصفور) من الوحدتين: (أل) و(عصفور)، أما الوحدة (الأبيض) فيتشكل بدوره من الوحدتين: (أل) و(أبيض)، وفق هذا المخطط:

(مات العصفور الأبيض)..................... المستوى الأول.

(مات) (العصفور الأبيض).................... المستوى الثاني.

(مات) (العصفور) الأبيض).................. المستوى الثالث.

(مات) (عصفور) (أل) (أبيض)........... المستوى الرابع.

فتحليل هذه الجملة يتدرج عبر أربعة مستويات، بدءا من الوحدة التركيبية الكبرى (الجملة) وصولا إلى الوحدات الدنيا (الصياغم) التي لا يمكن أن تتجزأ إلى وحدات مدلالة أصغر منها.

2-أهم المصطلحات والمفاهيم:

أ-البناء la construction :

يعرفه توارتيي على أنه " مجموعة من العناصر تشكل على مستوى ما وحدة تركيبية" (touratier,19 77, 2).

والبناء يمتاز بخصائص ثلاث على هذا النحو:

1- مجموعة من العناصر التي تحتوي بالضرورة على أكثر من صيغم.

2- ترتبط عناصره وفق علاقات منطقية مقبولة.

3- ينتمي إلى مستوى واحد (أنظر دباش، 2003، 2).

ففي الجملة السابقة (مات العصفور الابيض)، الوحدة (العصفور الابيض) بناء لانها تتشكل من العنصرين (العصفور) و(الابيض)، وتربط بينهما علاقة منطقية، في حين (مات) لا تمثل بناء لأنها صيغم، فهي وحدة دنيا لا يمكن تجزئتها إلى وحدات أصغر. فهي ليست ضما من الوحدات المدلالة. وباختصار البناء هو مجموع صياغم تشكل وحدة تركيبية تنتمي إلى مستوى واحد ما.

ب-المؤلف " **le constituant**:

هو كل بناء أو صيغم يدخل في تشكيل بناء أكبر منه.فكل من الصيغمين (ال) و (عصفور) مؤلف لأنه يدخل في تشكيل البناء (العصفور)، والبناء (العصفور الابيض) بدوره مؤلف لأنه يدخل في تشكيل بناء أكبر منه هو الجملة (مات العصفور الابيض).

ج-المؤلف المباشر "**le constituant immediat**":

المؤلف المباشر هو أحد المؤلفين أو أكثر يدخل في تشكيل البناء الذي يعلوه مباشرة، وعلى هذا الأساس، وبالعودة إلى الجملة السابقة نجد أن (ال) و (أبيض) مؤلفان مباشران للبناء (الابيض)، وهذا الأخير (الأبيض) هو أحد المؤلفين المباشرين للبناء (العصفور الابيض) مؤلفه المباشر الثاني هو (العصفور).

و(العصفور الابيض) مؤلف مباشر ينضم إلى (مات) لتشكيل بناء يعلوه مباشرة هو الجملة (مات العصفور الأبيض)، مؤلفه المباشر الثاني الصيغم (مات).

وفي الأخير نؤكد أن التحليل التركيبي للجملة ما هو إلا بحث عن مختلف مؤلفاتها المباشرة التي تتدرج في مستويات متعددة " فتحليل جملة ما يعني وصفها بنيويا، بأن نقوم بتحديد مختلف الوحدات المتدرجة التي تتركب منها " (Debbache, 2002,1).

ومما سبق تعريفه يتضح لنا:

- أن الجملة تتشكل من مؤلفات مباشرة متدرجة.
- كل عناصر الجملة هي مؤلفات مباشرة إلا الجملة الأولى (المستوى الأول).
- كل الوحدات المتحصل عليها من تحليل الجملة بناء إلا الصيغم (الوحدة الدنيا).

3-التمثيل البياني للجملة:

يهدف التمثيل البياني للجملة إلى بيان بنية الملفوظ التركيبية، ومختلف العلاقات التي تربط عناصره المؤلفة له، وعلى هذا الأساس، سعى اللسانيون إلى إيجاد تمثيل ناجع يخدم النظرة التركيبية للجملة، باعتبارها "بناءا متدرجا من طبقات كل طبقة منها، تحت طبقة أكبر منها" (نحلة، 1991، 27)، تبدأ بالوحدة الكبرى (الجملة)، وتنتهي بالوحدة الدنيا (الصيغم) بحيث يكشف هذا التمثيل عن كل المعلومات التركيبية التي يحملها هذا الملفوظ، لذا وضعت عدة تمثيلات أهمها:

أ-العوارض: وتعود هذه الطريقة في التمثيل لـ "wetts" وتقوم على أن "نعين المؤلفات المباشرة لكل بناء بفصلها عن بعضها البعض بعارضة" (دباش، ماي 2003، 7) فجملة:

الطفلة تعشق غيلاس (228)

تمثل بيانيا بالعوارض:

الطفلة/ تعشق غيلاس (في المستوى الأول نفصل المؤلفات المباشرة بعارضة)

أل/الطفلة// تعشق// غيلاس (العارضتين دليل على أننا في المستوى الثاني)

وقد تضاف أرقام تشير إلى مستوى التدرج، فتكون بذلك كما يلي:

أل// طفلة/ تعشق// غيلاس

2 1 2

ب-الاقواس: وتقوم هذه الطريقة في التمثيل بإحاطة كل وحدة تركيبية بقوسين، فتمثل الجملة السابقة كما يلي:

(الطفلة تعشق غيلاس) نضع الوحدة الأولى (الجملة) بين قوسين

((الطفلة) (تعشق غيلاس)) نقسم الوحدة الكبرى إلى مؤلفاتها المباشرة وتحاط بقوسين.

(((الـــ) (طفلة)) ((تعشق) (غيلاس)))

ثم ترقم الأقواس، فيعطى لكل زوج من الأقواس نفس الرقم بحيث "يناســب ترتيــب الوحــدة، وتدرجها في التقطيع" (نفسه)، على النحو التالي:

(((ال)   (طفلة))   ((تعشق)   (غيلاس)))

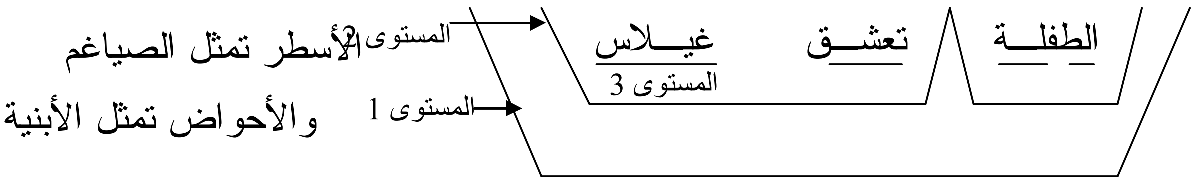
1 2 4 4   5   5 2   6 3   6   7   7 3 1

وقد تستبدل الأرقام برموز تشير إلى الأقسام التركيبية:

(((ال)   (طفلة))   ((تعشق)   (غيلاس)))

ج مس مح مح   س   س مس   مف ف   ف   س   س مف ج

ج-الأحواض: مبتكرها "غليسون"، تقوم على وضع كل زوج من المؤلفــات المباشــرة داخــل حوض، تختص هذه الاحواض بالأبنية لا الصياغم، التي تمثل مؤلفات مباشرة دنيــا، وتمثــل الجملة (الطفلة تعشق غيلاس) وفق هذه الطريقة كما يلي:



د-العلب . تعرف هذه الطريقة بعلب هوكيت. تقسم إلى خانات، تختص كل خانة بوحدة تركيبية، فتوضع الوحدة الكبرى في خانة كبيرة، ثم نضع كل مؤلف من مؤلفاته المباشرة في خانة إلـــى أن نصل إلى الصياغم في الأخير، "مع احترام تدرج الوحدات وترتيب المستويات" (السابق،8)، كما يلي:

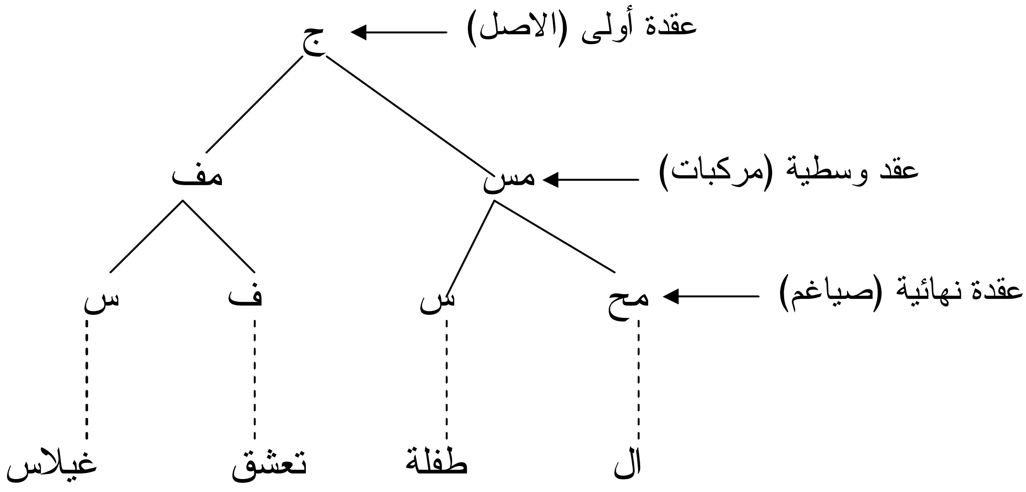
ال 4 مح	طفـــلة 5س	تعشـــــق 6 ف	غيـــلاس 7 س
الطفـــلة مس 2		تعشــق غيـــلاس 3 مف	
الطفلـــة تعشـــق غيـــلاس ج1			

يشار إلى كل وحدة برقم، أو بأقسام تركيبية، فتعطي لنا هذه الطريقة نفس العدد من الوحـــدات (7 وحدات).

هـــ-المشجر: أو ما يسمى بالمخطط ذي الفروع، اقترحه تشومسكي، ويعد أكثر الطرق السابقة دقة، إذ يساهم في الفهم الجيد للجملة عن طريق فهم تدرجها عبر المـــستويات المتتاليـــة إلـــى مؤلفات مباشرة، إذ تظهر فيه العناصر لا حسب تسلسلها الخطي وإنما حسب انتمائها إلى أقسام المؤلفات المتدرجة، فهذا "تراتيي" يعترف بنجاعة هذه الطريقة في التمثيل، لأنه يوضـــح كـــل المعلومات التركيبية من وحدات، ومؤلفات وأبنية وصياغم، يقول تراتيي: "إن الطريقة المثلـــى لتمثيل تحليل الجملة إلى مؤلفات، وتخصيص هذه المؤلفات في أصناف هي وضع مشجر" (32، 1977، Touratier).

والمشجر إذن: "شجرة مقلوبة جذعها بالأعلى، وفروعها بالأسفل، ترسم بخطوط متواصـــلة أي غير متقطعة تلتقي الفروع ببعضها من جهة أطرافها العليا، وتسمى أطراف الفروع عقدا، وكل عقدة تمثل وحدة تركيبية" (دباش، ماي 2003، 10).

والجملة: (الطفلة تعشق غيلاس) تمثل بيانيا بالمشجر كما يلي:



-أطراف الفروع تمثل عقدة، وكل عقدة تمثل وحدة.

-ج عقدة كلية، والعقد السفلي تشير إلى صياغم، وما بينها أبنية وسطية تسمى المركبات.

حمل هذا التمثيل كل المعلومات التركيبية لهذه الجملة من وحـــدات: مؤلفـــات مباشـــرة (وعددها 6 مؤلفات)، وأبنية (3 أبنية)، وصياغم (4 صياغم)، كما أشار إلى الأقسام التي تنتمي إليها هذه الوحدات (ج، مف، مس، مح، س، ف).

4-أنماط الأبنية: يتم التمييز بين أنماط الأبنية من خلال اعتماد معيار الاستبدال

أ-الإستبدال (la commutation): تحليل الجملة إلى المؤلفات المباشرة، كما رأينا يقتـــضي اعتماد مبدأ التدرج، بحيث يقطع البناء إلى أكبر وحداته: كل مؤلف مباشر لابد ألا ينتمي إلا إلى مستوى واحد، وللدقة أكثر يتم التأكد من صحة التقطيع بالعودة إلى الاستبدال، وذلك باســـتبدال الوحدات المحصل عليها من التقطيع بوحدات مساوية أو أبسط منها، بحيث نتحصل على "بنيتين متكافئتين تركيبيا، بحيث يكون لهما نفس العدد من المؤلفات المباشرة التي تترابط بنفس الكيفية" (السابق،10).

فالجملة (الطفلة تعشق غيلاس) يمكن استبدال مؤلفيها المباشرين كالتالي:

الطفلة / تعشق غيلاس

طاسيليا / تعشق غيلاس

و

الطفلة / تعشق غيلاس

الطفلة / تنام

أو استبدال مؤلفيها المباشرين معا كما يلي:

الطفلة / تعشق غيلاس

طاسيليا / تنام

وباعتماد مبدأ الاستبدال يمكن تقسيم الأبنية إلى نمطين:

1-البناء الدخولي: (la construction endocentrique): هو كل بناء يمكن استبداله بأحد مؤلفاته المباشرة، أي له نفس توزيع أحد مؤلفاته المباشرة، باعتبار أن التوزيع مجموع المرات التي يظهر فيها العنصر، أو بصيغة أخرى، البناء الدخولي كل بناء تنتمي عناصره إلى نفـــس القسم*، وعلى هذا الأساس: يكون أحد مؤلفات البناء الدخولي إختياريا لا ضـــروريا فالبنـــاء:

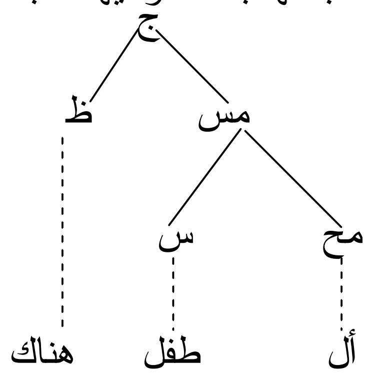
(مات العصفور الأبيض) دخولي لأنه يمكن أن تستبدل بأحد مؤلفيها المباشرين فتصبح: (مات / العصفور)، ويمكن تمثيلها على هذا النحو:

أرشدنا المشجر إلى أن البناء دخولي، لأن قسم المركبات الإسمية (مس) قد تكـرر فـي مستويين تركيبيين متتاليين، وهو أحد الفوائد التي تستقى من المشجر لأنه يشير إلـى دخوليـة البناء أو عدمه.

2- البناء الخروجي: (La construction Exocentrique): يسمى البناء خروجيا إذا لـم نتمكن من استبداله بأحد مؤلفاته المباشرة، أي هو كل بناء ليس له نفس توزيع أي من مؤلفاتـه المباشرة، وعليه تكون جميع مؤلفاته ضرورية لا اختيارية، فجملة:

الطفل هناك (659).

جملة خروجية يتعذر استبدالها بأحد مؤلفيها المباشرين، إذ تمثل وفق طريقة المشجر على النحو التالي:

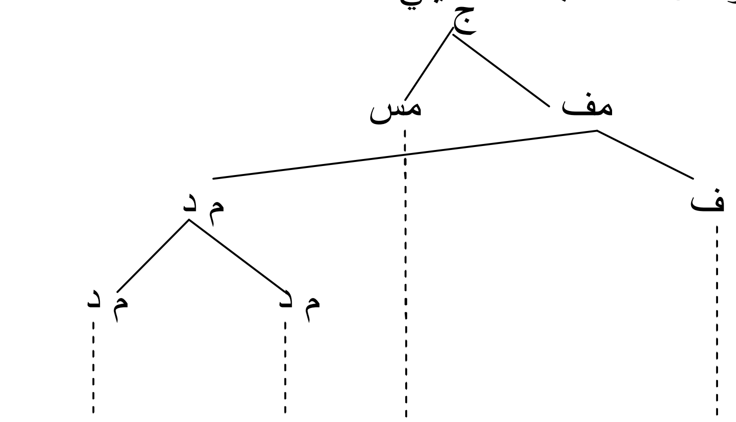


نلاحظ هنا أن مؤلفي ج المباشرين لا يتكرران وبالتالي ف: ج خروجية.

5-التقطيع (L'articulation): التقطيع ظاهرة تركيبية بحتة، لا تؤثر على بنية الوحدة، في حين تتعلق بترتيب وتسلسل الوحدات، تكون بإقحام وحدة تركيبية بداخل وحدة أخرى تعمد إلى فصل عناصرها، فنحصل على وحدة متقطعة، تسمى الوحدة ذات الدال المتقطع، وهذا ما يبرز في جملة:

خرج النسوة عند الفجر إلى الساحات (440)

لها مؤلفان مباشران هما: (خرج..... عند الفجر إلى الساحات) و(النسوة) لأنــه يمكــن استبدالها بصيغمين مثل: جاءت /طاسيليا، بحيث يشكل المؤلف المباشر الأول مركبا فعليا، أمــا الثاني فهو مركب اسمي، وتمثل هذه الجملة كما يلي:

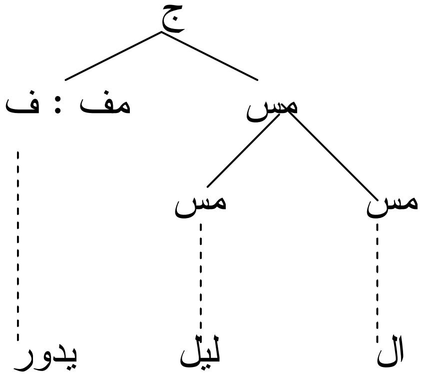


فالمركب الفعلي في هذه الحالة مركب ذا دال المتقطع.

6-النقصفة (La sous -categorisation): " هي أن يترك صنف مكانه لــصنف آخــر، فيدخل في جدوله، بأن ينتمي إلى نفس القسم، ومن ثم يقوم مقامه بأن يأخذ وضــعه التركيبــي فيعمل عمله" (دباش، ماي 2003، 19) فجملة:

الليل يدور (302).

قد غاب فيها المركب الفعلي وترك مكانه للفعل، "يدور" الذي حل محله، وعمل عمله، فالجملة، واعتمادا على مبدأ التدرج، تتشكل عادة من مركبين (فعلي واسمي) على المستوى الثاني، لتأخذ الصياغم مكانها على الأقل في المستوى الثالث، فغاب هنا المركب وترك مكانه للصيغم، ويشار إلى النقصفة في المشجر بنقطتين متراكبتين تفصل بين المنقصَف والمنقصف إليه على التوالي:



نقول إن المركب الفعلي هنا قد تتقصف إلى فعل.

7-الأصناف التركيبية (Les categories syntaxiques):

الصنف التركيبي كل وحدة يمكن أن تحتل نفس المكان داخل الجملـــةّ، تمتـــاز بقابليـــة ظهورها في موقع مامن الملفوظ، فهي "قسم من الوحدات المتشابهة التي يكون لها نفس السلوك التركيبي داخل الجملة" (دباش، ماي 2003، 16)، وعليه فكل وحدة لغوية تنتمي لقسم تجمـــع بين وحداته خصائص تميزها عن غيرها من الوحدات المنتمية إلى أقسام أخرى التـــي تكتـــسي بدورها طبيعية تركيبية واحدة توحدها.

يرمز للصنف التركيبي برموز هي:

مس: قسم المركبات الإسمية.

مف: قسم المركبات الفعلية.

س: قسم الأسماء.

مص: قسم المركبات الصفوية.

س: قسم الأسماء.

ف: قسم الأفعال.

مد: قسم المركبات الأداتية.

مح: قسم المحددات.

ص: قسم الصفات.

د: قسم الأدوات.

ظ: قسم الظروف.

II-الوظائف التركيبية (Les fonctions Syntaxiques):

لا تتوقف التركيبية عند تحليل الجملة إلى مؤلفاتها المباشرة، وإنما تتعدى ذلك إلى البحث عن الوظائف التركيبية التي تؤديها هذه المؤلفات المباشرة، من خلال ما تقيمه مع غيرها من علاقات:

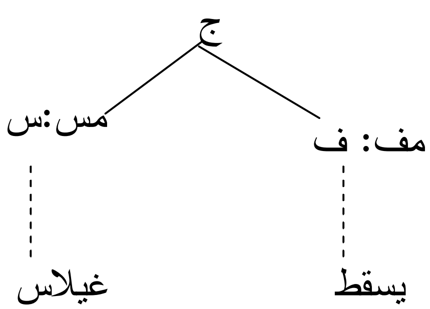
1-تعريف الوظيفة التركيبية:

يعرفها توراتيي بقوله: "يمكننا- شخصيا- اعتبار: أن وظيفة مؤلف ما تتحدد من خلال العلاقات التي يقيمها مع غيره من المؤلفات داخل الجملة التي ينتمي إليها" (Touratier,1977,31).وعلى هذا الأساس، فالوظيفة التركيبية ما هي إلا بحث عن تشاكل الوحدات داخل البناء الذي وضعت فيه، وكيفية ترابط هذه الوحدات مع وحدات أخرى لتشكيل بناء آخر.

وعليه تتحدد وظيفة عنصر من العناصر من خلال علاقته مع باقي العناصر، وفق علاقتي الضم والانتماء، فجملة:

يسقط غيلاس (780)

تمثل كما يلي:



ينضم: المركب الفعلي المنقصف إلى فعل، إلى المركب الإسمي المنقصف إلى اسم لتشكيل الجملة ج، مفيشكل علاقة ضم مع مس،وعلاقة انتماء إلى ج، فهو هنا يشغل وظيفة المسند

وتجدر الإشارة إلى أن الوظيفة التركيبية لا تكون إلا لعناصر بارزة في البناء، فهي لا تعنى بغيرها المستترةوالمقدرة، الذي يعد أحد مجالات علم الدلالة.

2-أهم الوظائف التركيبية:

أ-وظيفة المتطرف:

المتطرف مؤلف مباشر لـ: ج دخولية، وبالتالي فهي الوظيفة التي يشغلها مؤلف مباشر ل: ج دخولية ،تتحقق فيه هذه الشروط:

1-ألا تجمعه علاقة استلزام مع المؤلف الآخر لـــ: ج.

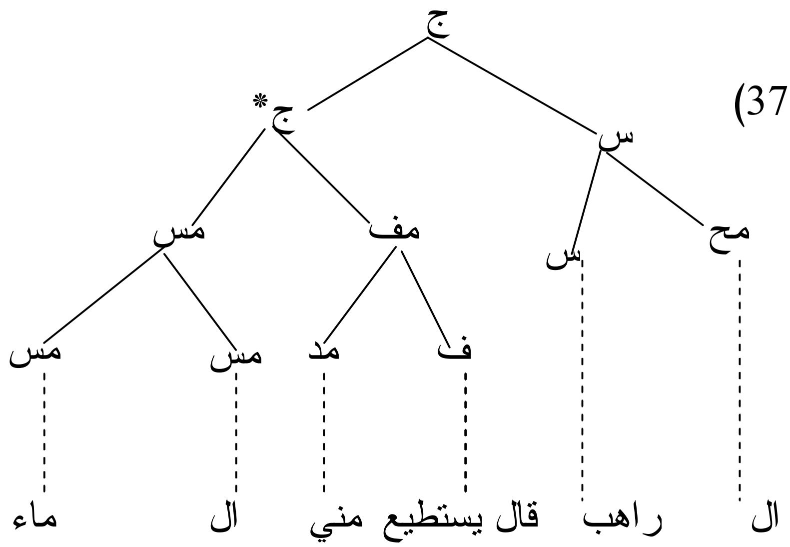
2-يمثل على المستوى الإخباري المخبر عنه.

3-يوجد بينه وبين الخبر انقطاع، وهذا على المستوى التنغيمي.

والمتطرف بارز في قول ميهوبي:

الراهب قال سيطلع مني الماء (377)

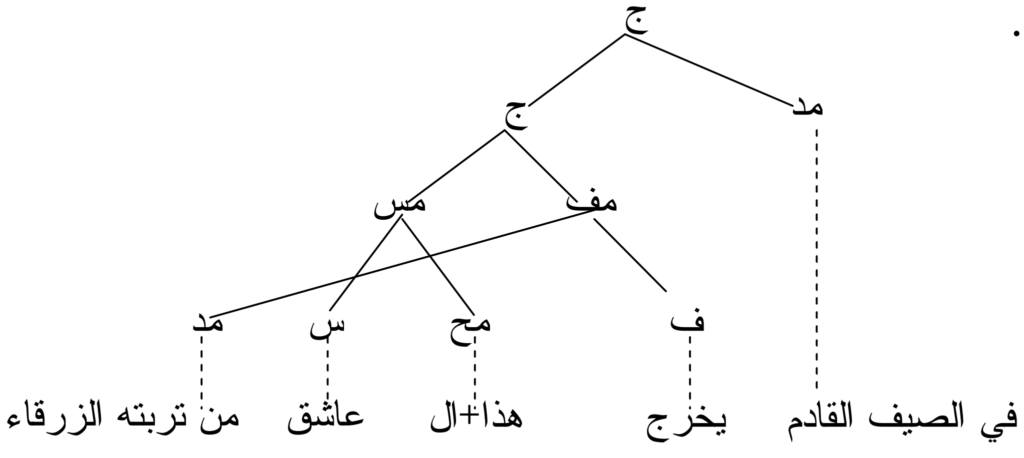
والتي تمثل كما يلي:



إن المركب الاسمي: (الراهب) ينضم لـــ: ج من أجل تشكيل ج، فهو يشغل وظيفة المتطـــرف وهو ما ينطبق على قوله أيضا:

في الصيف القادم / يخرج هذا العاشق من تربته الزرقاء (179-180).

(في الصيف القادم) مؤلف مباشر: ج دخولية فهو يشغل وظيفة المتطرف، يشكل على المستوى الإخباري المخبر عنه.



ويلاحظ أن المتطرف يمكن الاستغناء عنه، لذا يسمى توسعة " Exponsion"

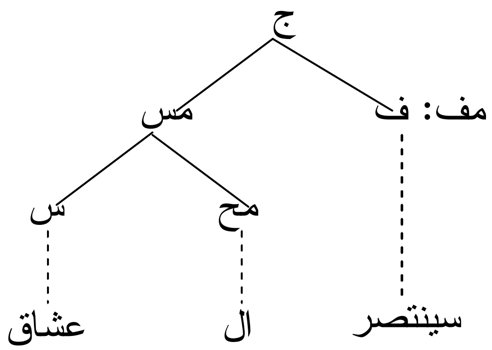
ب-وظيفتي المسند والمسند إليه:

*- ج هنا تشير إلى الجميلة، والجميلة هي عنصر من عناصر الجملة ج لها نفس بنيتها ويمكن أن تشكل بمفردها ملفوظا.

وظيفة المسند هي الوظيفة التي يشغلها مؤلف مباشر لـــ ج خروجية، بحيث يمثل علـــى المستوى الإخباري الخبر، وعليه تكون وظيفة المسند إليه الوظيفة التي يشغلها مؤلف مباشـــر لـــ: ج خروجية، بحيث يمثل على المستوى الإخبـــاري المخبـــر عنـــه، (ينظـــر 38، 1977، Touratier) فجملة:

سينتصر العشاق (787).

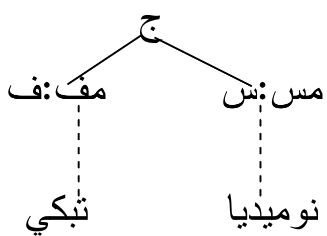
يحتل الفعل (سينتصر) وظيفة المسند، في حين (العشاق) يشغل وظيفة المسند إليه لأنـــه يمثـــل المخبر عنه:



أما جملة:

نوميديا تبكي (876)

تمثل (نوميديا) المخبر عنه، وبالتالي تشغل وظيفة المسند إليه، ومنطقيا تشغل (تبكي) وظيفـــة المسند لأنها تمثل على المستوى الإخباري الخبر، دون أن ننسى أنهما مؤلفان مباشران لـــ: ج خروجية.



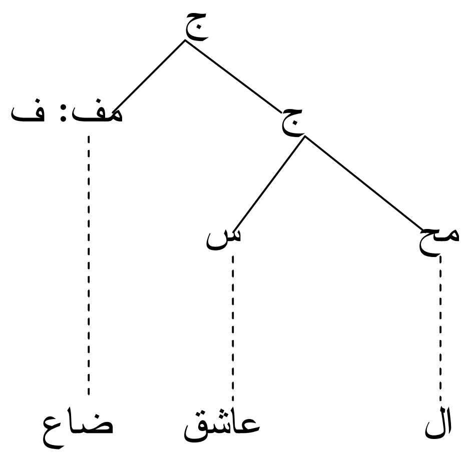
يلاحظ أن المسند إليه يرتبط مع المسند بعلاقة وطيدة تلازمية، لذا فهو ضروري.

وعليه يسمى: ضميما (ordjonction)لأنه لا يمكن الاستغناء عنه.

جـــ- وظيفة المحدد:

انطلاقا من تحليلنا للجملة:

العاشق ضاع (383)



يتضح لنا أن المحدد: "هو الوظيفة التي يشغلها مؤلف مباشر لمركب اسمي وضميم لاسم" (Touratier, 1977,48).

إن المحدد لفظم نحوي، يقوم على المستوى الدلالي بتخصيص الاسم، وعلى هذا الأساس، فالمحدد ضميم لأنه إلزامي تابع لنواته (الاسم).

قد يكون المحدد: *محددا استفهاميا كما في:

كم حربا خضت لأجل نوميديا؟ (388)

إذ شغلت "كم" وظيفة المحدد لأنها متعلقة بالاسم (حرب).

*محددا إشاريا: في مثل:

في هذا الشيء الغامض يختبئ الآتون من الأصوات (187)

ف: هذا محدد للاسم (شيء) تضافر مع "أل" ليخصص الاسم.

*محددا تعجبيا: والذي شغله "أي" في قول ميهوبي:

فأي دروب الحب إذن هو(547).

*محددا للملكية: ففي:

هنا خيلك (545).

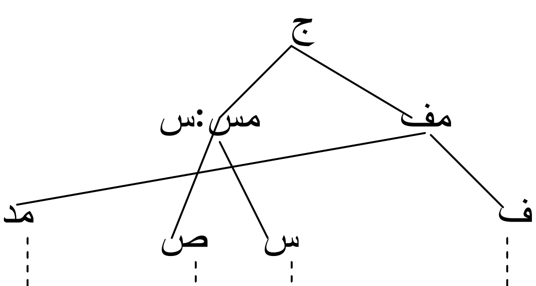
شغلت الكاف وظيفة المحدد، لأنها عمدت إلى تخصيص الاسم (خيل).

د-وظيفة النعت:

هي الوظيفة التركيبية التي يشغلها أحد المؤلفين المباشرين لاسم (س) دخولي، وهذا يعني أن المؤلف المباشر الآخر اسم بدوره.

أما على المستوى الدلالي فيقوم النعت هو الآخر بتخصيص الاسم كالمحدد، غير أن المحدد ضميم، في حين النعت توسعة يمكن الاستغناء عنه، فجملة:

ينبعث ضوء أزرق من أعلى (177)

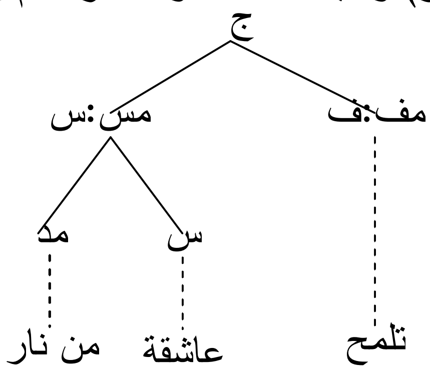


يمكن أن نمثلها بالمشجر:

(أزرق) مؤلف مباشر لـــ: س، ينضم أيضا لـــ: س(دخولي)، يشغل وظيفة النعـــت. أمـــا فـــي جملة:

تلمح عاشقة من نار (15)

يشغل المركب الأداتي (من نار) وظيفة النعت هو الآخر، قام بتخصيص الاســم الـــذي ينضم إليه لتشكيل س دخولي:

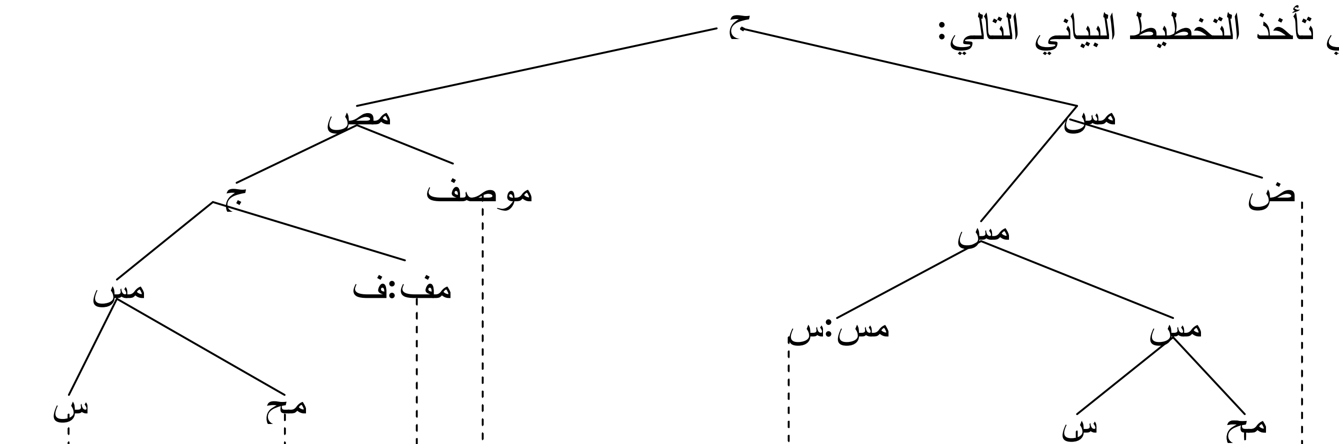


هـــ-وظيفة البدل: تعرف وظيفة البدل على أنها الوظيفة التركيبية التي يشغلها مركب اســـمي لمركب اسمي، ينظم لمركب اسمي، فهو إذن مؤلف مباشر لـــ: مس دخولي.

يعد البدل توسعه لـــ: مس، كما في المثال التالي:

أنا العرافة يونيسا سيدة المجهول (54)

التي تأخذ التخطيط البياني التالي:



تشغل " يونسيا" وظيفة البدل، لانها مؤلف مباشر لـــ: مس دخولي، غير أنها ليست ضرورية لذا فهي توسعة.

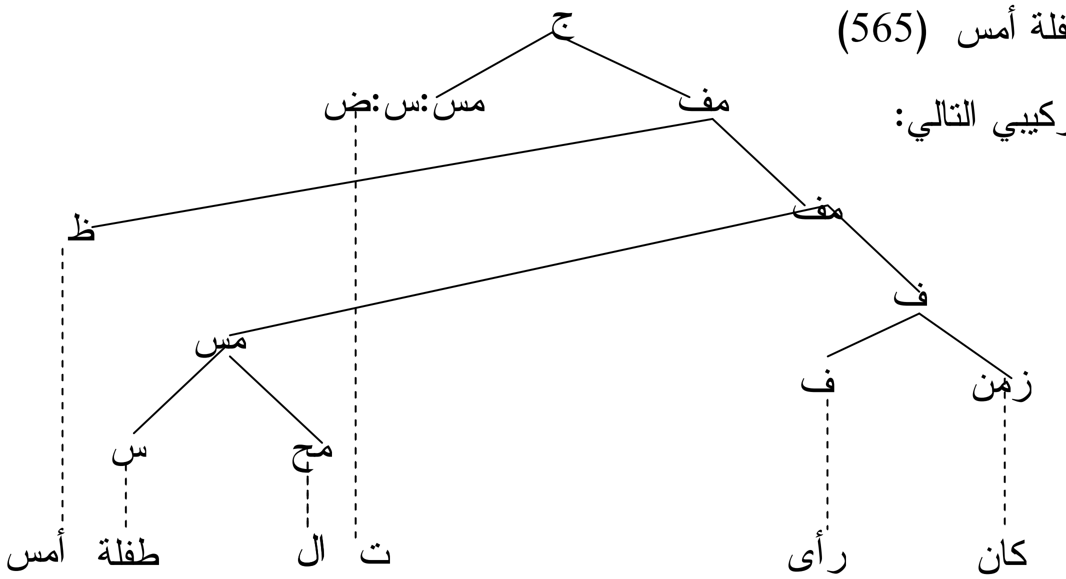
III-قدرة الفعل وتعديته:

1-وظيفتي المكمل والمتمم الفعلي:

إنطلاقا من تحليل الجملتين:

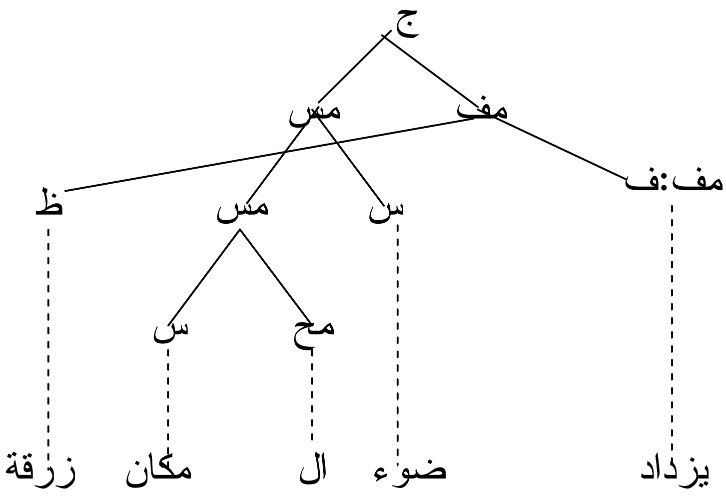
كنت رأيت الطفلة أمس (565)

والتي تأخذ التمثيل التركيبي التالي:



والتحليل التركيبي للجملة:

يزداد ضوء المكان زرقة (213)



يمكن أن نعرف وظيفة الظروف: على أنها الوظيفة التركيبية التي يشغلها مؤلف مباشـــر لمركب فعلي، المؤلف المباشر الآخر مركب فعلي بدوره، أي أن مف دخولي.

وهي الوظيفة التي احتلتها: (أمس، زرقة) على التوالي في الجملتين السابقتين. وانطلاقـــا مـــن السابق: يتضح لنا أن الظروف توسعة للمركب الفعلي يمكن الاستغناء عنه، فتسمى مكملا على

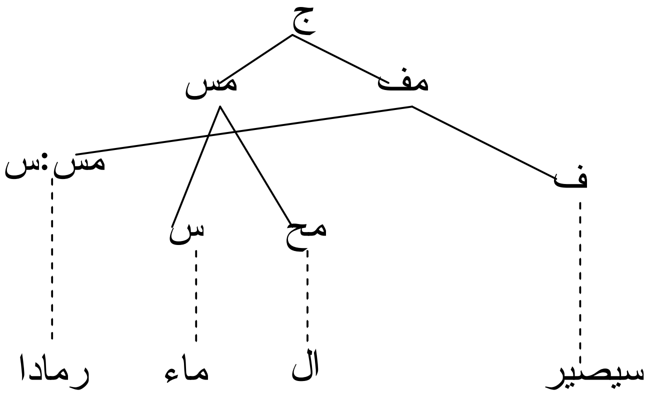
عكس المؤلف: (الطفلة) التي تعد ضميما للفعل، ويسمى بالمتمم الفعلي: فهو مؤلف مباشر لمركب فعلي، المؤلف المباشر الثاني فعل.

وعليه: يمكننا التمييز بين مصطلحين أساسيين هما: التعدية والقدرة.

2-التعدية (la transitivité): هي مصطلح تركيبي بحت، يختص بالبنية التركيبية للجملة، يعني " انضمام مؤلف أو أكثر إلى هذا الفعل مشكلا معه مركبا فعليا أدنى، وبالتالي خروجيا " (دباش، 2004، 201).

ففي جملة:

سيصير الماء رمادا (266).



نقول إن الفعل قد تعدى إلى متمم فعلي (رماد)، الذي انضم إلى الفعل ليشكل معه مركبا فعليا خروجيا، فكل من الفعل والاسم ضروري لتشكيل المركب الفعلي، فهو ليس له توزيع أي منهما، وبالتالي لا يمكن استبدال أحدهما بالآخر.

3-قدرة الفعل (la valence du verbe): أما القدرة فهو مصطلح دلالي، يعود إلى صاحبه تينيير " tesniere " الذي افترض أن للجملة نواة هي الفعل، وهذا الفعل لابد له من مشاركين. لذلك شبه الفعل بنواة ذرة من الذرات التي تتحد مع ذرات أخرى لتشكيل الجزيء، فالفعل – وفقه إذن– له قابلية استقطاب عناصر أخرى لتشكل معه المركب الفعلي الخروجي. تسمى هذه العناصر بالمفاعلات (les actants).

وعليه تعرف قدرة فعل ما على أنها " احتياج الفعل دلاليا إلى عنصر أو أكثر يكمل دلالته ويسمح له بتشكيل الملفوظ " (السابق، 201).

فالفعل إذن له القدرة على أن يحصل على مفاعلات ما، وقدرة الفعل هي مجموع مفاعلاته أي العناصر التي يقتضيها الفعل لاستكمال دلالته.

وبالعودة إلى الجملة السابقة (266)، نرى أن الفعل ثنائي القدرة، تشكل من مفاعلين هما: الماء (مفاعل 1)، رماد (مفاعل 2).

أما جملة: يمشي غيلاس (275) أحادية القدرة، اقتضت مفاعلا واحد (غيلاس) أتم دلالة الجملة. في حين تتشكل جملة:

يظهر الراهب في أعلى الساحة (551) .

من مفاعل واحد (الراهب)، لأنه يكمل دلالة الجملة، إذ يمكن القول: يظهر الراهب.

أما(في أعلى الساحة) فهي عناصر لا يقتضيها الفعل ليتم دلالته، تسمى هذه العناصر بـ: اللامفاعل (Circonstant):

تجدر الإشارة إلى أنه ما كان متمما فعليا على المستوى التركيبي، يكون مفاعلا على المستوى الدلالي.

يظهر /الراهب\ / في أعلى الساحة\

مفاعل1 لا مفاعل

(متمم)

إن القدرة والتعدية مفهومان منفصلان ينتمي الأول إلى المستوى الدلالي أما الثاني فللمستوى التركيبي " وقد يتوازى هذان المستويان فيحددان نفس الوحدات، إلا أنهما لا يتطابقان، الأمر الذي يدعو إلى عدم الخلط بينهما، بل معاملة كل واحد منهما ككيان متمايز وبمصطلحات خاصة " (نفسه، 207).

IV-دلالة البنية التركيبية للجملة في "طاسيليا":

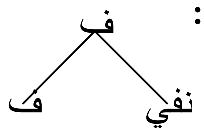
1-الجملة الفعلية:

أ-الجملة المشكلة من مركب فعلي فقط:

قبل البدء في التحليل، نشير إلى أننا نقوم أولا بتحديد عينة (corpus)، لاستحالة تحليل كل مادة النص، لذلك لجأنا إلى اختيار عينة: باعتبارها مجموع ملفوظات قابلة للتحليل بحيث تمثل نموذجا للنص، بأن "تشمل الأنماط التركيبية الرئيسية المراد معاينتها" (محمد علي الخولي، 52،1981).

نقصد بالجملة الفعلية ما كانت نواتها فعلا، أو أن يكون أحد مؤلفيها المباشرين مركبا فعليا.

* لن أرحل (253)⇐ ج: مف:



البنية المركبية لهذه الجملة تتكون من (نفي + فعل)، والتي تنتج عنها البنية التركيبية التالية: مركب فعلي منقصف إلى فعل (مف: ف).

أما على المستوى الإخباري فنحن أمام خبر (الفعل)، ومخبر عنه محذوف، أشارت إليه صيغة الفعل، والذي أكده حرف المضارعة (أ)، فهو إذن متضمن دلاليا في الفعل.

ومعلوم أن البنية الإخبارية تنقل محتوى الجملة الدلالي على شكل رسالة للمتلقي:

مرسل ——رسالة—— متلقي، فدلالة الجملة هو محصلة مدلولات عناصرها داخل السياق اللغوي .

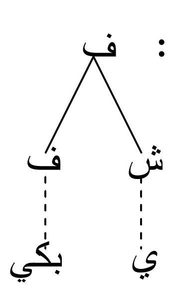
فيكون: حدث + قائم بالحدث، فالأصل القول:

(لن + رحل) (أ)

لن أرحل أنا، لذا نقول إن فعل (رحل) فعل أحادي القدرة، اقتضى على المستوى الدلالي مفاعلا واحدا- وإن حذف-. فهذا أنزار يطلب من البطل غيلاس الرحيل عن نوميديا حتى يخلو له الجو مع طاسيليا، غير أن الذات الشاعرة أرادت إثبات تشبث غيلاس بالأرض، وبالتالي بطاسيليا، فلجأت إلى هذه البنية التركيبية لتنفي فعل الرحيل مطلقا عن غيلاس، من خلال استخدام أداة النفي والتي "تدل على معنى غير متصرف [....] لا يدخل في المستويات اللغوية القابلة للتحليل أو الإسناد، وإنما يفيد صيغة معناها الذي وضع له في السياق" (تامر سلوم، 88)، غير أن أداة النفي "لم تغير شيئا في نظام الجملة" (نحلة، 1991، 127). في حين حملت البنية المركبية للجملة:

يبكي (604)

والمشكلة من الفعل، بنية تركيبية قائمة في الحقيقة على مؤلفين مباشرين هما الفعل وضمير الشخص: ج: مف:



فهذه الصيغة تتضمن في الواقع صيغمين، يتمثل الأول في الصيغم المعجمي "بكى" والثاني هو صيغم الشخص (حرف المضارعة).

على المستوى الإخباري: يمثل الفعل الخبر لمخبر عنه محذوف متضمن في دلالة الفعل "غيلاس"، والتي تترجم دلاليا بحدث، وقائم بالحدث، ناب عنه حرف المضارعة.

نقول إن هذا الفعل أحادي القدرة، وإن لم يظهر مفاعله الأول، هذا الأخير الذي كان كافيا ليتم دلالة الفعل، والتي ضمنها الشاعر دلالات الأسى والحرقة التي تمر بها الشخصية البطلة بعدما ذبحت بقطرة ماء على حد تعبير ميهوبي:

ياوجع الطفل المذبوح بقطرة ماء (602)

يسأل عن صاحب (603)

يبكي (604)

فقد أقرت هذه الصيغة التركيبية على أن فعل البكاء ناتج عن الفقد:

فقدان الماء ← البكاء.

فقدان الصاحب (طاسيليا)

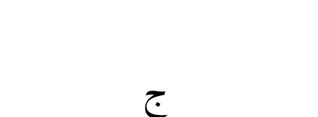
وقد تكررت هذه الصيغة في مواضع منها:

تبكي (739)

تبكي (746)

إذ لا نجد فيها عنصرا لغويا يؤدي وظيفة المسند إليه، فهما يتشكلان على المستوى الشكلي من حديث دون محدث عنه أما:

تبكي طاسيليا (814)



شغلت (طاسيليا) وظيفة المسند إليه (المخبر عنه)، أما الفعل فشغل وظيفة المسند لأنه يمثل على المستوى الإخباري الخبر، ظهر فيه المفاعل صريحا:

تبكي طاسيليا

مسند   مسند إليه

خبر   مخبر عنه

مفاعل -1-

فالفاعل هنا هو المسند إليه فكان محدث الحدث.

اسمع (859)

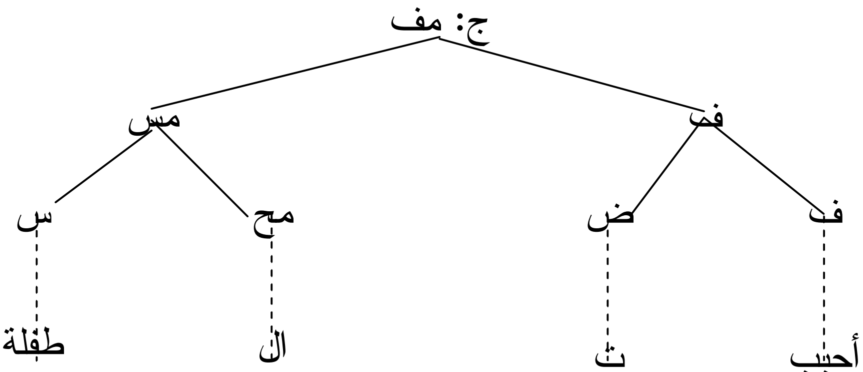
التحليل البياني لهذه الجملة يكون على النحو التالي: ج: مف: ف (اسمع)

في حين لا يمكننا اعتبار الفعل مسندا لعدم وجود المسند إليه، ذلك أن العلاقة بين هذين المفهومين التركيبيين علاقة تلازمية تقتضي حضورهما معا، بحيث ينضم أحدهما للآخر من أجل تشكيل بناء أكبر منه، ذلك أن " صورة الفعل التي يوجد عليها مغنية عن وجود طرف آخر " (محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية، 90).

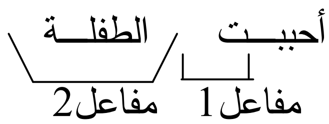
من جهة الدلالة: معلوم أن الفعل (يسمع) من تعد إلى مفعول واحد، فهو وفق هذا المنحنى ثنائي القدرة يتطلب مفاعلين من اجل إتمام دلالته، غير أننا نجده قد اكتفى بمفاعل واحد، وإن لم يظهر، لذا نقول إنه قد ألزم من الناحية التركيبية، في حين يبقى ثنائي القدرة دائما على المستوى الدلالي، لأن دلالة الفعل ثابتة دائما (ينظر: دباش، 2004، 206)."إذ لا فرق بين اسناد الفعل إلى الظاهر، وبين اسناده إلى المضمر من جهة حصول الفائدة " (الجرجاني، 327).

أحببت الطفلة (567)

والتي تمثل بيانيا كما يلي:



فهذا المشجر يرشدنا إلى أن هذه الجملة منقصفة إلى مركب فعلي، الذي يتكون بدوره من مؤلفين مباشرين هما الفعل، والمركب الاسمي، الذي يشغل على المستوى التركيبي وظيفة المتمم الفعلي باعتباره مؤلفا مباشرا لـ مف خروجي، لذا نقول إن الفعل ثنائي القدرة:



في حين لا نرى علاقة الإسناد في ج، ذلك لأنه لا وجود للمسند إليه، وبالتـالي غيـاب المسند أيضا ف: "كل لفظ يستلزم الآخر" (Tourratier, 1985 ،50).لأن ضمير الشخص (تُ) مؤلف مباشر للفعل لا للجملة، وعليه لا يمكن أن يؤدي وظيفة المسند إليه. نقول إن هذه الجملة، وغيرها مما سبق من الأمثلة جمل غير اسنادية. على المستوى الدلالي وهو المهم، نحن أمـام مخبر عنه ناب عنه ضمير المتكلم (تُ)، والذي يعود على أنزار فهو قائم بالحدث، حدث تجسد في فعل الحب المسلط على طاسيليا (الطفلة)، فكانت مستقبلة له، تعدى فيه الفعل إلى متمم فعلي مثّل على المستوى الدلالي المفاعل الثاني، مفاعله الأول (تُ).

جنح الشاعر إلى هذه الصيغة ليؤكد أن أنزار رغم ما ارتبط به مـن صـفات البطش والظلم مع مراحل سير الأحداث، إلا أنه يوجد في قلبه مكان للحب، قُدِم خلالها الفعـل علـى الفاعل والمفعول للتأكيد والإثبات، زاد من قوته ما جاء بعده:

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد (568)

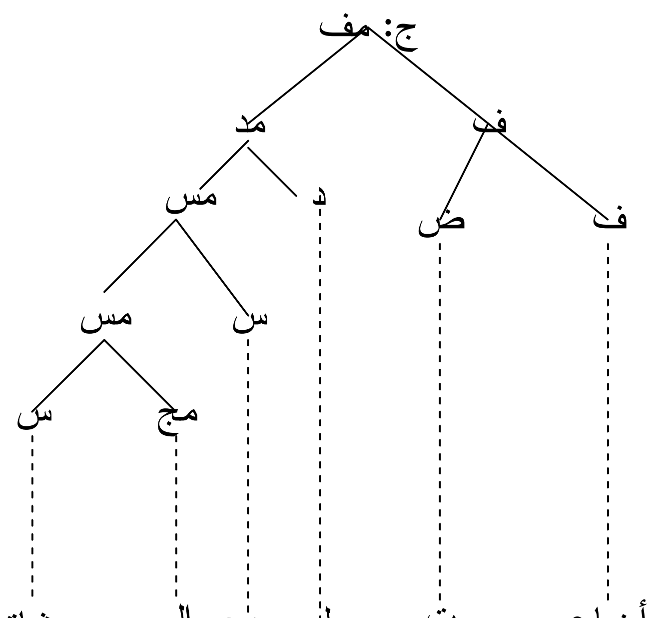
وارتباط الحب بالمهر يوحي في ثقافتنا على الصدق وحسن النوايا.

أضعتُ على مهج العشاق (544)

بنيتها المركبية: فعل + مركب اسمي + مضاف.

(أضاع) (تُ) (على مهج العشاق)

تترجم تركيبيا إلى:



على المستوى الإخباري: خبر (الفعل) + مخبر عنه (تُ)

أما دلاليا:

أضعــت/ على مهج العشاق

مفاعل1 لا مفاعل

في هذه الحالة أيضا نقول إن هذه الجملة جملة غير اسنادية، فعلها يقتضي مفاعلين، غير أنــه ألزم، فأصبح بذلك أحادي القدرة.

ولأن الشاعر في موقف ينم عن التيهان والتشتت واللاإنتماء، عمد إلى صيغة تعمق هذا المعنى، فقدم الفعل ليركز على فعل الضياع، ويجعله البؤرة المهيمنة على المعنى، وحذف القائم بالحدث (غيلاس)، فناب عنه (تُ)، ليدل على أنه عنصر غير فعال في الحدث، وإنما الفعل هو المهم، وحذف المتمم الفعلي باعتبار أن الفعل متعد، ليؤكد ثانية على فعل الضياع المسلط علــى الشخصية البطلة، ليطرح السؤال: هل أضاع غيلاس طاسيليا؟ أم نوميديا؟ أم نفــسه؟ أم شــيئا آخر؟ وتبقى الاحتمالات واردة مادام الشاعر أبى ألا يصرح.

إن هذه البنية التركيبية قد حملت دلالة أراد الشاعر أن ينقلها إلــى المتلقــي، ويجعلــه مشاركا في عملية الخلق الأدبي، باعتباره أحد الأطراف الفاعلين في فهم الرسالة التي يوجههــا له المبدع، وما عليه إلا أن يفكك شفرات البنية التركيبية عله يصل إلى مكنون هــذه الرســالة الموجهة له، "فاعتمادا على النمط التركيبي تتوقف الأصناف الدلالية، فالمتلقي، من خلال إدراك الصياغة التركيبية، يمكنه أن يتعرف على المعنى المجاز، والمعاني المقبولة لهذا البناء" (138، Baylon).

إن الأمثلة السابقة المعبرة عن بنية خاصة للجملة الفعلية، تشكلت من مركب فعلي فقط، حملت دلالات تخصيص الفعل على حساب القائم بالحدث من خلال تقديمه، غابت فيه العلاقــة الإسنادية لغياب أحد طرفيها (المسند إليه)،غير أن هذا الحذف لا يحدث إلا بوجود قرينة (عائد) دلت عليه، ويلجأ إليه لأنه يعد نوعا من الاقتصاد، بحذف عناصر سبق ذكرها أو مكررة. فهذا

ابن يعيش يقول: "إعلم أن المبتدأ أو الخبر جملة مفيدة تحصل الفائدة بمجموعهما فالمبتدأ معتمدا الفائدة، والخبر محل الفائدة، فلا بد منهما، إلا انه قد توجد قرينة لفظية أو حالية تغني عن النطق بأحدهما فيحذف لدلالتها عليه، لأن الألفاظ إنما جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم المعنى بدون اللفظ جاز ألا تأتي به" (ابن يعيش،1/ 94).

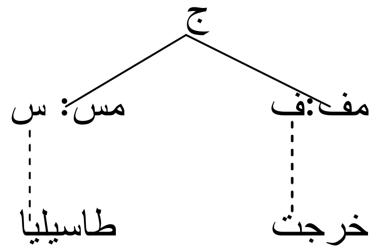
ب-الجملة الفعلية المشكلة من مركب فعلي ووحدة لغوية:

وبعد استقراء هذا النوع في القصيدة، وجدناه واردا على الأشكال التالية:

1- ف + س: (أي فعل + إسم): ونمثل لهذا الشكل بـ:

خرجت طاسيليا (347)

بنيتها المركبية: فعل+ فاعل، والتي تعطي بنية تركيبية: مركب فعلي منقصف إلى فعل + مركب اسمي منقصف إلى اسم، وفق هذا التخطيط:



إذن فقد انضم الفعل إلى الاسم لتشكيل بناء خروجي هو ج. شغل فيها الفعل وظيفة المسند لأنه يمثل على المستوى الإخباري الخبر أو الحديث، لذا فمنطقيا سيشغل الاسم (طاسيليا) وظيفة المسند إليه (المخبر عنه)، ارتبط فيها المسند والمسند إليه بعلاقة اسنادية تلازمية، فكانا خلال هذا البناء ضميمين لا يمكن الاستغناء عنهما.

أما على المستوى الدلالي، فقد تعدى الفعل تركيبيا إلى متمم واحد (الإسم)، وبالتالي نقول إن فعل الخروج فعل أحادي القدرة، اقتضى مفاعلا واحدا، كان قادرا على أن يتم دلالته بمفرده: خرجت طاسيليا.

مفاعل 1

قام المسند الذي تقدم بوظيفة تخصيص الحدث بالمحدث، فقد خصص وظيفة الخروج وعمقها من خلال احتلاله لصدارة الكلام، "فالجملة التي مسندها فعل إنما تدل على الحدوث" (عبد السلام سيد حامد، 2002، 243).

إن السياق اللغوي قد فرض على الشاعر أن يعتمد على هذه البنية لإيصال فكرته للمتلقي، زاد من توضيحها، ما جاء بعده:

خرجت طاسيليا (347).

لم تقرأ هذا اليوم الطالع (384).

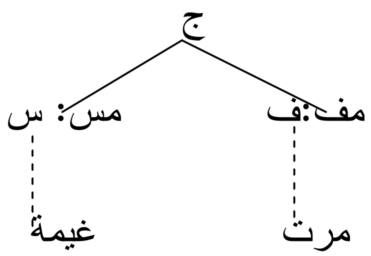
إن تجاهل طاسيليا للراهب، هذا اليوم، جعلها تقوم بخطوة ندمت عليها لاحقا، فلو قرأت طالعها لأخبرها بما سينتظرها من شر حمله لها أنزار. لذا ركز الشاعر على فعل الخروج- من خلال تقديمه- على طاسيليا نفسها التي قامت بالحدث:

الخروج ← عدم قراءة الطالع ← سوء الخط

أما الجملة:

مرت غيمة(350).

فهي الأخرى تتشكل تركيبيا وفق هذا المخطط:



شغل الفعل وظيفة المسند، أما الاسم فحدد وظيفة المسند إليه لهذا البناء الخروجي ولأن علاقة الإسناد هي: "عقدة من العقد، أو هي العلاقة المركزية في الجملة" (50، 1985، Touratier) فكانا ضميمين لهذا البناء. تعدى الفعل (مرَ) إلى متمم فعلي واحد، مثل على المستوى الدلالي المفاعل الأول فهو أحادي القدرة، أتم معنى الفعل.

الملاحظ في المثالين السابقين: أن معنى الحدث والمحدِث لا تنشأ إلا داخل تركيب الجملة، وبقيام علاقة بين الحدث والمحدِث، هي علاقة الإسناد، أي أن وظيفة (طاسيليا) في الجملة (347) هي قيامها بفعل الخروج، وهو معنى لا تتضمنه البنية المكونية لكلمة طاسيليا في ذاتها، وإنما يتوصل له من خلال التركيب {علاقة الانتماء لـ: (ج)، وعلاقتها مع باقي الملفوظات (الضم) } .

كما ارتبطت المعاني النحوية، عن طريق علاقات تركيبية سياقية، حددت وفقها مفهوم تلك المعاني، فقد تضافرت هذه العلاقات لتؤدي دورها في التعبير عن المعنى الدلالي المستفاد من الجملة، فالعلاقة بين "مرت" و"غيمة" علاقة إسناد، زاد من قوتها مقبوليتها التركيبية، تطابقت فيها العلاقة الدلالية مع العلاقة التركيبية، فمن غير المعقول أن يقول الشاعر: مر

غيمة. تضمن فيها الفعل والفاعل التأنيث فجاءت الجملة مقبولة تركيبيا ودلاليا استصاغ فيها المتلقي المعنى وقبله.

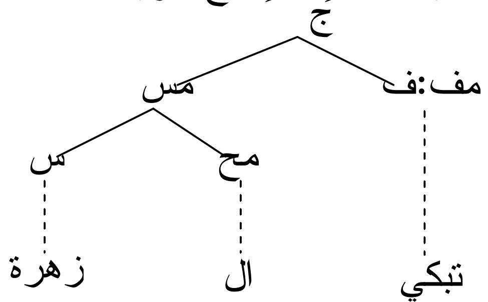
فهم ← فرضية دلالية ← فرضية تركيبية ← رسالة

(ينظر Baylon,138)

2- ف + مس: (فعل+ مركب إسمي): وهو الشائع في القصيدة، من مثل:

تبكي الزهرة (79)

يتشكل الملفوظ (تبكي الزهرة) من مؤلفين مباشرين هما ف و مس، إذن إن ج خروجية



أما الصيغمين (أل) و(زهرة) فهما مؤلفان مباشران لمركب خروجي. على المستوى الإخباري: يمثل الفعل الحدث، فهو إذن يشغل وظيفة المسند، تربطه علاقة تلازمية منطقية مع المؤلف المباشر الآخر لـ ج (الزهرة) الذي يمثل على المستوى الإخباري المخبر عنه، فهو إذن يشغل وظيفة المسند إليه.

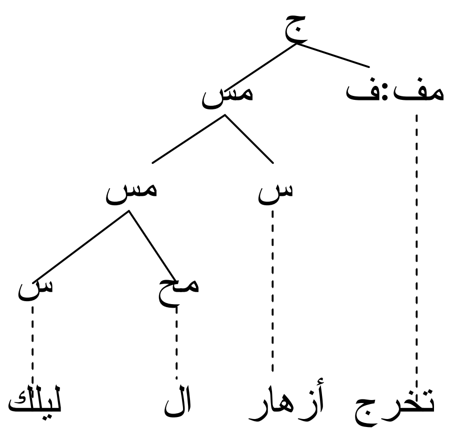
يترجم هذا دلاليا: أن الفعل أحادي القدرة، استلزم مفاعلا واحدا أتم دلالته.

تبكي الزهرة

مفاعل 1

تخرج أزهار الليلك (541).

والتي تأخذ التمثيل البياني التالي:

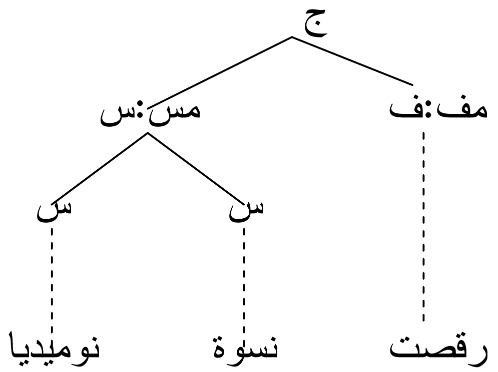


فالمركب الفعلي المنقصف قد إنضم إلى المركب الاسمي لتشكيل ج خروجية. المركب الإسمي بدوره تشكل من اسم ومركب اسمي، نقول إنه دخولي شغل الفعل وظيفة المسند، في حين شغل المركب الإسمي (أزهار الليلك) وظيفة المسند إليه.

رقصت نسوة نوميديا (910)

وتجسد كما يلي:

رقصت	نسوة نوميديا
فعل	فاعل
مسند	مسند إليه
حدث	قائم بالحدث
فعل	مفاعل -1-



تشغل نوميديا وظيفة النعت، فهو اسم ينضم لاسم لتشكيل اسم، فهو مؤلــف مباشــر لـــــ: س خروجي.

لقد شبه النحاة العلاقة بين النعت المفرد ومنعوته، بعلاقة الشيء بنفسه، يقوم فيها النعت بوظيفة تخصيصية، إذ يحدد الاسم ويخصصه، ففعل الرقص لم تقم به أي نسوة، وإنما تحديــدا نسوة نوميديا، والعلاقة بين النعت والاسم علاقة ارتباط وثيقة، فهي في غنى عــن أي رابــط لفظي.

من خلال الأمثلة السابقة (79، 541، 910)، نرى وظيفة الإسناد واضحة شــغل فيهــا الفعل وظيفة المسند، والمسند إليه فوظيفة قد شغلها الإسم.

والاسناد من أهم العلاقات في الجملة العربية، "فهو نواة الجملة، ومحور كل العلاقــات الأخرى، لأن في استطاعته وحده تكوين جملة تامة ذات معنى دلالي متكامل" (مصطفى حميدة، 1997، 164). نشأت علاقة الإسناد في هذه البنية بين الفعل، والفاعل (القائم بالحــدث)، مــن دون وجود واسطة أو رابط لفظي، لأن العلاقة بين المسند والمــسند إليــه علاقــة "تلازميــة" (ينظر Touratier, 1985,50).

ركز خلالها الشاعر على إبراز الفعل أو الحدث، فقدمه على المحدث فكل من البكــاء، الخروج، الرقص....... قضايا محورية في النص، قام عليها دلاليا: لأن البكاء نتيجة حتمية لما

يصيب نوميديا وأهلها جراء العطش المسلط عليهم، وارتباطها تركيبيا بالزهرة، يجعلها خارقة لعرف اللغة، فكيف تبكي الزهرة ؟ ولأن الشاعر يجوز له ما لا يجوز لغيره، زاوج بين نقيضين ليوصل رسالته إلى المتلقي:

البكاء ← رمز الأسى والحرقة } التفاؤل في غد أفضل

الزهرة ← رمز الأمل والسعادة

لذا ستكون دموع هذه الزهرة ماء يسقي نوميديا، وأريجا يعطر أهلها يجعلهم يتشبثون بشتات أمل، رغم ما يصيبهم من ألم.

إن مقبولية الجملة التركيبية ساهم في مقبوليتها الدلالية.

أما جملة: (خرجت طاسيليا) فهو بناء ركز فيه الشاعر على ابراز فعل الخروج المفاجئ لطاسيليا (الحدث)، في حين حمل (رقصت نسوة نوميديا) دلالات الفرح بعودة طاسيليا إلى نوميديا بعدما احتجزها أنزار، فأقر أخيرا بقوة الحب على حساب قوة القوة التي يمتلكها، وكتعبير عن السعادة التي تغمر أهل نوميديا، رقصت النسوة مؤذنة بعودة الأمور إلى سابق عهدها.

عادت طاسيليا (909).

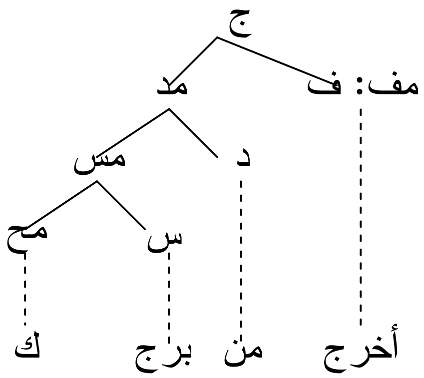
رقصت نسوة نوميديا (910).

ولأن دلالة الجملة هي محصلة بنيتها التركيبية، إذ يعبر "عن المعنى انطلاقا من الأشكال الداخلة في النظام التركيبي الداخل في تشكيل الخطاب" (Baylon، 138)، فقد اختار الشاعر ما يناسب وظيفة الرسالة التي يريد إيصالها إلى المتلقي، من خلال عملية الاختيار والتأليف بين التراكيب التي تحقق المعنى المطلوب (ينظر السابق، 109).

3-ف + مد: (فعل+ مركب أداتي): واتضحت هذه البنية جليا في:

أُخرُج من برجك (680).

والتي تأخذ المشجر التالي:



وبتحليلنا لهذا البناء نقول:

لقد انضم المركب الفعلي المنقصف إلى فعل إلى المركب الأداتي لتشكيل ج خروجية. غابت فيه الوظيفة الإسنادية لغياب المسند إليه، في حين- على المستوى الدلالي- حافظ الفعل على أحادية قدرته الدلالية رغم غياب المفاعل الأول، لذلك، ولأن الفعل لازم يتطلب مفاعلا واحدا ليتم دلالته، فقد اكتفى بمفاعل واحد.

حمل هذا التركيب معنى الأمر لأنه صادر من غيلاس، والسياق يشير إلى أن غيلاس- رغم ضعفه- فهو هنا في وضع قوة مقارنة بأنزار لامتلاكه لقلب طاسيليا، هذا الأخير الذي رجح كفته على حساب أنزار، إذن فقد دل على "طلب القيام بحدث ما" (الخويسكي، 1986، 468).

إن غياب القائم بالحدث تركيبيا، وتعويضه بالضمير (ك)، كان مقصودا للدلالة على التفخيم والتعظيم: "[.....] الحامل لهم على مخالفة مقتضى وضعهم بتأخير مفسره عنه [.....] قصد التفخيم والتعظيم في ذكر ذلك المفسر، بأن يذكروا أولا شيئا مبهما حتى تتشوق نفس السامع إلى العثور على المراد به ثم يفسروه فيكون أوقع في النفس" (الرضى، الكافية، 2/ 407).

وهذا ما نجده فيما بعد، إذ يقول ميهوبي:

أخرج من برجك (680).

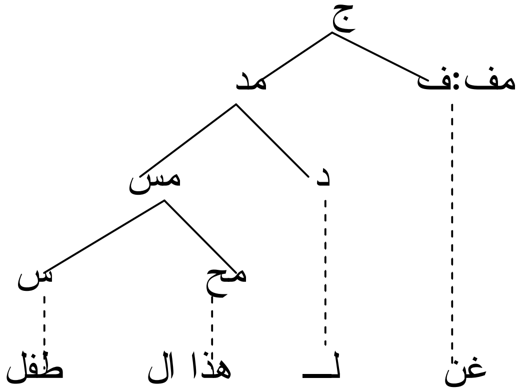
أخرج يا أنزار (681).

فقد ورد القائم بالحدث ضميرا في البنية الأولى، ليعود الشاعر فيصرح به فيما بعد، للدلالة على عظمة شأن أنزار من جهة، وللتأكيد من جهة أخرى، عن طريق التكرار، (ينظر عبد السلام السيد حامد، 281).

غَنِّ لهذا الطفل (408).

هذه الجملة ذات بنية مركبية (فعل+ أداة+ اسم إشارة+ اسم)

أما بنيتها التركيبية، فيمكن تلخيصها في هذا المشجر:



على المستوى الإخباري تتكون الجملة من خبر أو حديث هو فعل الغناء، ومخبر عنه مقدر (أنت)، ولأن التركيبية تهتم بالعناصر الظاهرة لا المستترة ولا المقدرة، يمكننا القول هنا أن المخبر عنه محذوف، وهو الذي يشغل وظيفة المسند إليه، وحذف المسند إليه ينجر عنه منطقيا غياب المسند (الفعل).

إذن إن جملة (غنى لهذا الطفل) غير اسنادية غابات فيها علاقة الإسناد.

على المستوى الدلالي نقول إن الفعل غنى أحادي القدرة يتطلب مفاعلا واحدا يمثل على المستوى الإخباري المخبر عنه ليتم دلالته، فالفعل إذن أحادي القدرة، وإن غاب مفاعله. نم هذا التركيب في السياق التالية:

يا هذا الراعي (407).

غن لهذا الطفل (408).

غن لغيلاس المجنون بعاشقة من ماء (409).

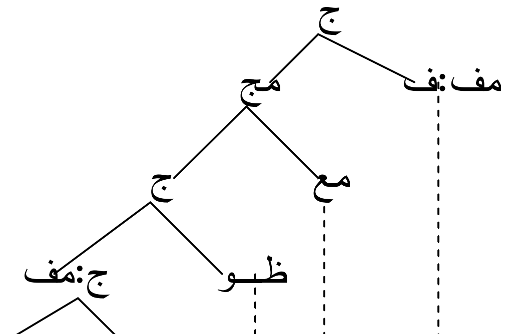
عن خروج الفعل غنى من دلالة الأمر إلى الطلب والرجاء، لأن الأمر صادر من ذات أعياها العشق، فراحت تبحث عن متنفس يخفف عنها شدة ما تعانيه فلم تجد سوى الغناء، كما كان استخدام الأمر، الذي خرج للدلالة على الرجاء والاستعطاف، إلا وسيلة لتنشيط المستقبل وتنبيهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة.

أما المركب الأداتي فهو توسعة، عمد إلى تحديد وتمييز ما انضم إليه (فعل)، إذ خصص الفعل في المثالين دون أن يكون ضروريا، لذا أمكن الاستغناء عنه دون أن يؤثر ذلك في معنى الجملة.

4-ف+ مج*:ووجدنا هذا البناء في مثال واحد:

كن من ينثر عطر نوميديا في الساحات (260).

يأخذ هذا الملفوظ البنية المركبية التالية: فعل + اسم موصول + فعل + مركب اسمي + مركب أداتي، وهذا ما يجعلنا نمثله بيانيا كما يلي:



احتل (من ينثر عطر نوميديا في الساحات)

الوضع التركيبي لمؤلف مباشر لــ: ج خروجية

مؤلفها الثاني المركب الفعلي المنقصف لــ:

فعل وبالتالي- وعلى المستوى الإخباري -

مثل المركب الجميلي المخبر عنه، لذا فقد

شغل وظيفة المسند إليه، فيما شغل الفعل وظيفة

المسند باعتباره المخبر أو الحديث.

ولأن "المخبر عنه يصف الأحداث داخل التنظيم الإخباري للجملة" (56، 1985، Touratier). فقد خص الخبر وحدده.

*- مج:المركب الجميلي كل بناء خروجي يكون أحد مؤلفاته المباشرة جميلة.

والمركب الجميلي مركب يشبه الجميلة، غير أن الفرق بينهما يكمن في قدرة الجميلة على أن تستقل بنفسها، وتشكل ملفوظا، في حين أن المركب الجميلي غير مستقل تابع لما قبله، تكون الجميلة أحد مؤلفاته المباشرة، وتتحدد وظيفته من خلال وضعه في السياق اللغوي، وفي علاقته مع غيره داخل التركيب، لذا فإنه يعامل معاملة المركب، وكما رأينا هنا، فقد شغل وظيفة المسند إليه.

في المستويات الأخرى من التحليل نجد أن المركب الجميلي قد تشكل من معلق (متبع)، ومن جميلة، التي شكلت بدورها في مستوى لاحق من ظورف وجميلة منقصفة لمركب فعلي.

نحويا: يتركب المركب الجميلي من اسم موصول الذي يمثل الفاعل، امتاز بكونه مبهما "فهو لا يدل على مسمى، وإنما يدل على عموم الحاضر والغائب دون دلالة على خصوص لذا فلا يمكن تحديدها إلا من خلال قرائن السياق" (تمام حسان، 1974، 108) الذي يشير السياق إلى كون المعني (غيلاس)، كما يتركب هذا المركب الجميلي من صلة موصول لا يتحقق معنى اسم الموصول إلا بوجودها "فالإسم [اسم الموصول] لا يكون تاما في أصله، فيضم إليه ما يتممه ويزيل نقصه" (الجرجاني، 1962، 315/1). فصلة الموصول وفق هذا الطرح، تتطابق

مع جملة النعت التي تخصص المعرفة (أنظر مصطفى حميدة، 198،1998-199). قامت هنا على نعته ووصف الاسم (من).

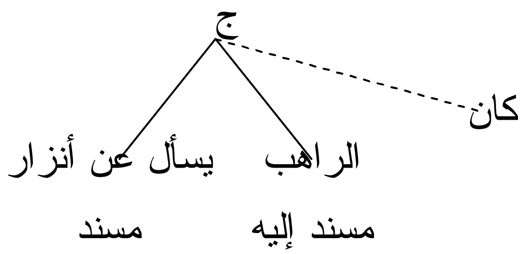
بالعودة إلى المسند: (كان)، والذي اعتبره العديد من الباحثين- القدامى والمحدثين- عنصرا إضافيا غير داخل في العلاقة الإسنادية، لأنه حسبهم دال على الزمن لا غير، من ذلك قول ابن الأنباري: "ليس فعلا حقيقيا، بل يدل على الزمان المجرد عن الحدث "(ابن الأنباري، 826/2).

ذلك فقد عدوا اسمها مسندا إليه، وخبرها مسندا، فهي وفق هذا المفهوم "لا تكون ركنا اسناديا في الجملة، فالجملة قبل دخولها إسنادية، ومن ثم فهي عنصر إضافي" (نحلة، 1991، 119). وهذا الرأي أيده تمام حسان الذي يقر بأنها "عناصر إضافية لا علاقة لها بالإسناد إلا من حيث أنها تفيد اقتران الجملة بزمن من دون وجهة أو زمن وجهة" (تمام حسان، 1979، 193).

أما إذا عدنا إلى التحليل، فجملة:

كان الراهب يسأل عن أنزار (305).

ستأخذ المشجر التالي، حسب وجهة نظر ريمون طحان، (ينظر، ريمون طحان، 1972، 69).



فيربط بين ج وكان بخط متقطع للدلالة على أنها ليست طرفا إسناديا.

غير أننا نتبنى رأي عبد الحميد دباش الذي "يعامل كان وأخواتها معاملة الأفعال المتعدية العادية" (دباش 2004، 210)، وينظر أيضا (40، 2005، Debbache).

وعليه، فمن الناحية الدلالية، الفعل ثنائي القدرة، يقتضي مفاعلين ليتم دلالته: المفاعل الأول محذوف يقدر بـ: (أنت –غيلاس)، والمفاعل الثاني هو المركب الجميلي.

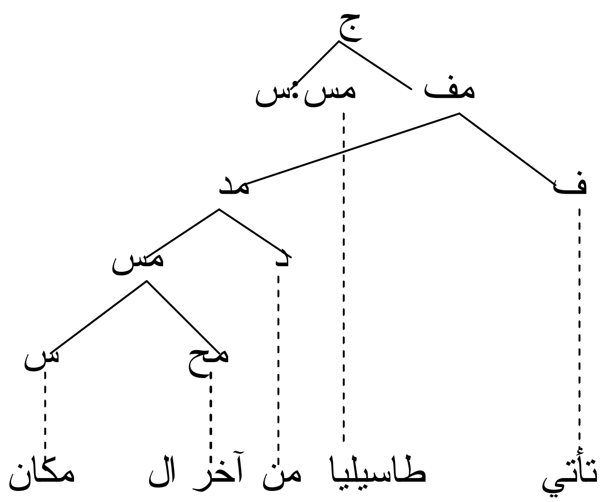
حمل البناء دلالة الطلب والتحفيز الذي وجههما الراهب لغيلاس كي يتخطى محنته التي يمر بها، داعيا إياه إلى التفاؤل والعمل من أجل إستعادة حبه الضائع (طاسيليا).

اقتضى التعبير حدثا، وقائما بالحدث، ومحدث ارتبطت وفق علاقة إسنادية واضحة.

5-مف+س: واتضحت هذه البنية في الأمثلة التالية:

تأتي طاسيليا من آخر المكان (288)

بنيتها المركبية تكون على النحو التالي: فعل+ فاعل+ جار ومجرور. أما بنيتها التركيبية فيمكن تمثيلها في المشجر التالي:



ج هنا خروجية تركبت من مؤلفين مباشرين هما المركب الفعلي والمركب الاسمي المنقصف لاسم.

المركب الفعلي كان ذا دال متقطع فقد فصل بينه وبين مكوناته عنصر لا يدخل في تركيبه. تركب هذا المركب الفعلي من فعل ومركب أداتي.

على المستوى الإخباري تشكلت ج من مخبر عنه هو طاسيليا، وخبر يتمثل في المركب الفعلي وفق مايلي:

تأتي ..... من آخر المكان	طاسيليا
خبر	مخبر عنه
مسند	مسند إليه

يشغل الاسم وظيفة المسند إليه، أما المركب الفعلي فقد شغل وظيفة المسند لأنه يمثل على المستوى الإخباري الحديث.

من الناحية الدلالية:

تأتـــي | طاسيليا | من آخر المــكان

فعل   مفاعل1   لا مفاعل

متمم فعلي   توسعة

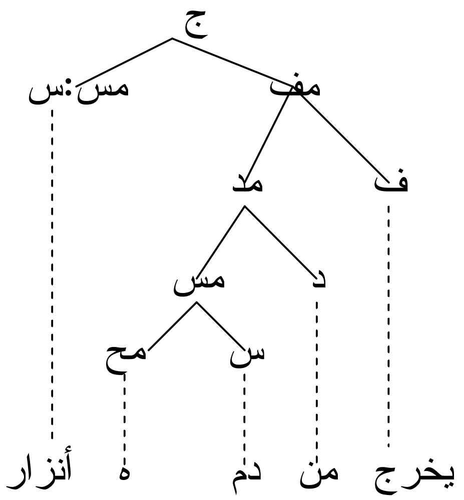
إن الفعل قد تعدى لمتمم واحد، وبالتالي فهو أحادي القدرة اقتضى مفاعلا واحدا، كان كافيا ليتم دلالته، حقق فيها المسند إليه وظيفة القائم بالحدث، في حين كان الفعل هو الحدث، وهو العنصر المهم في البنية التركيبية لذا فهي تقوم إخباريا على معنى المجيء الذي قامت به طاســيليا. إن ورود هذه البنية على هذا الشكل، "للتركيز على معاني العناصر التي تقدمت وربما يكون تأخير الفاعل [.....] دلالة على تأخره في العمل" (فتح الله أحمد سليمان، 215) فقدم الفعل لأنه أحـــق بالانتباه.

أما المركب الأداتي، فقد ورد توسعه للجملة، فهو لا تربطه بعناصره علاقـــة تلازميـــة وإنما هي علاقة اختيارية، لذا يمكن الإستغناء عنه دون أن يحدث ذلك أثرا على معنى الجملة، وذلك لأن معنى الجملة لا يتألف من عدة معان جزئية أي معاني عناصرها، بقدر ما هي معان "تتشابك وتتفاعل [.....] لابراز معنى دلالي واحد" (مصطفى حميدة، 130). وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: "إذ قلت: ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا لـــه، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم، هو معنى واحد لا عدة معان كما يتوهمـــه الناس" (الجرجاني، 1961، 268).

يخرج من دمه أنزار (11).

وتمثل كما يلي:

يخرج من دمه	أنزار
خبر	مخبر عنه
مسند	مسند إليه
فعل	متمم فعلي
جدث	قائم بالحدث
فعل أحادي القدرة	مفاعل 1



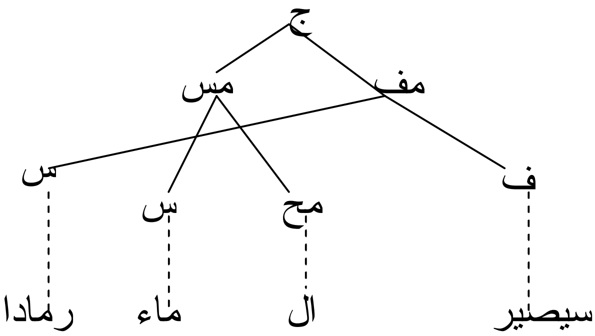
ولأن "الغاية من دراسة التركيب هي فهم تحليل بناء الجملة تحليلا لغويا يكشف عن أجزائها، ويوضح عناصر تركيبها، وكيفية ترابطها لتؤدي معنى مفيدا" (محمود عكاشة، 127)، فقد كشفت هذه البنية عن معنى حددته عناصرها: أنزار سيخرج من إلاه الماء، لغرق نوميديا بمياه المطر، لكنه أبى أن يفعل ذلك إلا باحتجاز طاسيليا كقربان على ذلك.

6-مف+مس: جسدتها أمثلة نحو:

سيصير الماء رمادا (266).

والتي يمكن أن نمثلها على الشكل التالي:

سيصر الماء رمادا ⇐



إن هذه البنية ذات دال متقطع فصل بين عناصر المركب الفعلي بمركب اسمي شغل وظيفة المسند إليه لأنه يمثل على المستوى الإخباري المخبر عنه. أما المركب الفعلي فقد شغل وظيفة المسند. استلزم هذا الفعل مفاعلين ليتم معناه:

سيصير	الماء	رماد
فعل	متمم1	متمم2
	مفاعل1	متمم2

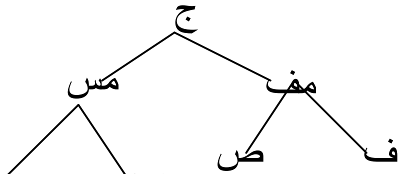
كان وفقها الماء قائما بالحدث، والرماد متلق له، فهو فعل متعد إلى مفعول واحد لتتم الدلالة: حدث+ قائم بالحدث+ متلقي للحدث ⇐ صيرورة الماء رماد.

ولأن الماء رمز للحياة، والرماد رمز للقحط تضافرت هاتين الثنائيتين لتشكيل معنى مجازي دل على قوة التحدي:

الماء سلاح أنزار أباد به أهل نوميديا ↙ عدم جدوى السلاح أمام

الرماد حال نوميديا بعد القحط ← إصدار نوميديا على البقاء.

فلأول وهلة تبدو هذه الجملة وكأنها غير مقبولة دلاليا، لكن وبعد التمحيص يتضح لنا أن الشاعر جنح إلى جمع المتناقضات ليوصل فكرة سامية إلى المتلقي نأت عن شجاعة نوميديا وأهلها في تحمل قوة العطش على أن تضحي بمحبوبتها طاسيليا.



سكنها الأبطال الأبديون: (98).

والتي تأخذ المشجر التالي:

تشكلت ج الخروجية من مركب فعلي شغل وظيفة المسند، ومن مركب اسمي كان مسندا إليه لأنه يمثل المخبر عنه. في حين شغل (الأبديون) وظيفة البدل لأنه مؤلف مباشر لمركب اسمي دخولي، وعليه فهو توسعة يمكن الإستغناء عنها، ذلك لأن العلاقة بينه وبين المركب الإسمي الذي إنضم إليه علاقة قائمة على الوصف والتوضيح تهدف إلى إزالة ما في المركب الإسمي من إبهام وغموض، فقد نعت الأبطال بسمة الأبدية.

من جهة أخرى، حددت (الهاء) معنى الضمير لا المحدد، لأنها عائدة على المتمم الفعلي المتلقي للحدث المحذوف، لأن الأصل قولنا: يسكن الأبطال الأبديون الحدائق فحذفت الحدائق وعوضت بالضمير (ها)، ولا تشغل وظيفة المسند، وإنما وظيفة المتمم الفعلي الثاني لأنها "تمثل إشارة إلى الأسماء الظاهرة التي تستحق هذه المواقع الإعرابية، وهذه في الأصل وظيفة ما اصطلح عليها بالضمير" (جبر، 1980، 92).

ومما سبق نقول إن الفعل ثنائي القدرة اقتضى مفاعلين هما: (ها)، الأبطال:

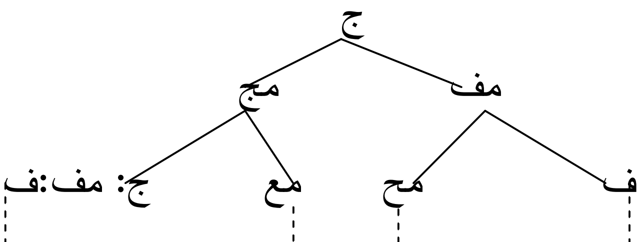
يسكن ها الأبطال

مفاعل2 مفاعل1.

فقد اختار الشاعر الحدث (يسكن)، والقائم بالحدث (الأبطال)، والمتلقي للحدث (ها) وفق نمط خاص من أجل أن تصح العلاقة التركيبية والدلالية التي تربط بينها. وهذا الإختيار "يهدف إلى إزالة التناقض الدلالي بين التراكيب الإسنادية" (محمد حماسة، النحو والدلالة، 122). وقدم هنا الفعل لغرض الإهتمام به، فصار بذلك الإهتمام هنا منصبا على السكن قبل الساكن، وحذف المتلقي وتعويضه بالضمير لعدم أهمية التصريح به، لأنه ذكر مسبقا:

يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائق (97).

سيكنها الأبطال الأبديون (98).



7- مف+ مج: واتضحت هذه البنية جليا في:

يجيئك حين يريد (119).

لا وجود لعلاقة إسنادية في هذه البنية لأن المسند إليه محذوف ،والحذف هنا لم يـــتم إلا لأن قرينة مقامية دلت عليه، فهي إحالة بعدية، صرح بالمحذوف فيما بعد:

ياسيدنا أنزار (122)

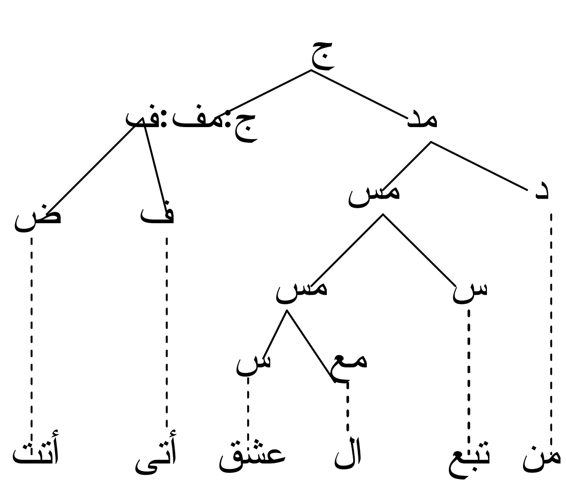
في حين مثل (ك) محددا للفعل خصصه على المستوى الدلالي وحدده، "فهي في الحقيقة مجـــرد علامات أو إشارات دالة على المتكلم أو المخاطب بأنواعه" (ميهوبي الـــشريف، 138،2002). وبالعودة إلى المعلق (حين) نقول إنه "يدل على معنى في غيره، ويقوم بوظيفة التعليق أو الربط بين أجزاء الكلام، ويدل على العلاقات الداخلية بين أجزاء الجملة" (رمضان عبد الله رمـــضان، 128،2005). لذا فهو لا يدل على معان معجميةّ، وإنما يدل على معنـــى وظيفـــي عـــام هـــو التعليق، يدخل في الجملة لإحداث معنى لم يكن موجودا قبل دخولها، وبالتالي فقد ربط المركب الفعلي بالجميلة المنقصفة إلى فعل اتضح خلالها معنى الفعل (جاء) فيما بعده، لذا فقد ركز عليه الشاعر فقدمه، ليحدده فيما بعد بالمركب الجميلي الذي انضم إليه من أجل تشكيل الجملة ج.

أما على المستوى الدلالي فقد حافظ الفعل (جاء) على قدرته الدلالية التي تستلزم مفاعلا واحدا كان قادرا على إتمام دلالته، وإن حذف ولم يصرح به إلا فيما بعد جمعهما السياق اللغوي العام.

8-مد+ ف: ولمحنا هذه البنية في المثال التالي:

من نبع العشق أتيت (585).

فهي جملة فعلية تشكلت من مركب أداتي (من نبع العشق)، وجميلة منقـــصفة لمركـــب فعلي والذي تنقصف بدوره إلى فعل كما يلي:



شغل المركب الأداتي وظيفة المتطرف لأنه مؤلف مباشر لـ: ج دخولية، لا تجمعه علاقة استلزام مع المؤلف المباشر الآخر، وعلى المستوى التنغيمي يوجد انقطاع بينه وبين المؤلف الآخر:

من نبع العشق / أتيت /

وضمير الشخص هنا (تُ) "مؤلف مباشر للفعل، وليس مؤلفا مباشرا للجملة (ج)" (38، 1977، Touratier). وبالتالي لا يكون مسندا إليه للجملة. نقول إن هذه الجملة غير اسنادية لأن المتطرف توسعه (والعلاقة الإسنادية لا تكون إلا مع الضمائم)، كان الفعل فيها أحادي القدرة استلزم مفاعلا واحدا (تُ). قدم فيها المركب الأداتي الذي يشغل وظيفة المتطرف، فالسياق الشعري هنا يقدم "معان أخرى للتقديم والتأخير متمثلة في التخصيص وحصول هذا المعنى، إنما هو بتقديم الجار والمجرور خاصة مهما كانت وظيفتها في الكلام" (الطرابلسي1981، 286)، فالسياق هنا يركز على مكان المجيئ لا فعل المجيئ في حد ذاته، ذلك لأن المتحدث هو أنزار، وهو في مقام تعريف نفسه لطاسيليا، فقدم المركب الأداتي لإثارتها وجلب انتباهها كونه متماه في العشق آت منه، مريد له، عساه يفوز بقلب طاسيليا، فهما يشتركان في خاصية واحدة هي العشق:

يا عاشقة من نبع العشق أتت (580)

أنزار جاء من نبع العشق

طاسيليا جاءت من نبع العشق

} ⇐ الاتفاق بين أنزار وطاسيليا

2-الجملة الاسمية:

تعرف الجملة الاسمية على أنها كل جملة نواتها اسم، فيكون فيها المسند اسما وباستقرار النص وجدنا الأنماط التالية:

أ-الجملة الإسمية ذات البنية العادية: وهي البنية التي تتكون من مؤلفين مباشرين يكون الأول مسندا إليه، والثاني مسندا، وتكون وفق الأشكال التالية:

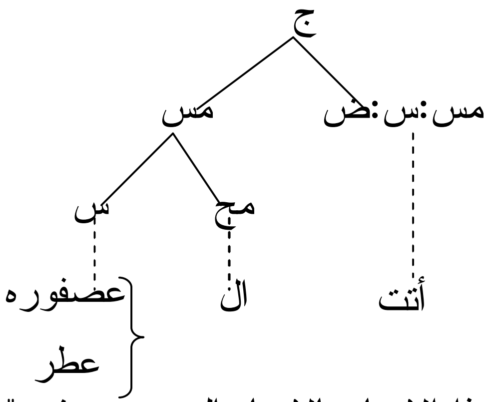
1-س+مس: واتضحت هذه البنية في الأمثلة التالية:

أنت العصفور (94)

أنت العطر (99)

يأخذ الملفوظان البنية المركبية التالية (ضمير +مركب اسمي) وعلى المستوى العلاقـــي الوظيفي ينضم المركب الإسمي المنقصف إلى ضمير إلى المركب الإسمي لتشكيل ج خروجية:

وهذا يعني أن البناء (العصفورة – العطر) يأخذ وظيفة المسند لأنـــه يمثـــل علـــى المـــستوى الإخباري الخبر.



يسمى عبد السلام سيد حامد هذا الإسناد بالإسناد المعنوي، وفيه "ينسب حكم ما من حيث هو اسم، يراد به ذات معنية" (الشكل والدلالة، 251)، ففي المثالين السابقين تم نسبة العصفورة والعطر إلى ذات المتكلم المدلول عليها بالضمير (أنت).

فهذه الضمائر حسب الشريف ميهوبي: "مجرد علامات دالة على المسند إليه الحقيقي إذا كان مخاطبا أو متكلما، وعدده إذا كان مفردا أو مثنى أو جمع" (الـــشريف ميهـــوبي، 2002، 125).

لقد استبدل المخاطب هنا بالضمير أنت: ودل هذا الاستبدال على التساوي في الدلالة بين الاسم المخاطب والضمير الذي حل محله وفق ما يلي:

طاسيليا   العصفورة

طاسيليا   العطر

وهو سياق حمل دلالات المدح والتغني بمدللة نوميديا طاسيليا، بما تنشره في وطنها من سعادة وحب يجمعها مع المحيطين بها.

وتصدر الضمير (أنتِ) الجملة يعني أن الشاعر سيشرح شيئا عن (أنـــتِ)، أو ســـيورد معلومات عنها، وهذا ما يحيله السياق الداخلي للنص، في حين فهم إحالية هذا الضمير وتحديده لا يكون إلا في ضوء فهم الوضع الاتصالي بين المرسل والتلقي بحيث توافقت فيهـــا الـــصحة النحوية مع الصحة الدلالية وفق ما يلي:

1-مفردات يتم الاختيار بينها لتشغل وظائف نحوية ما. (تم الاختيار هنا بين أنتِ، أنــتَ، هــم، ذلك،.........).

2-وظائف نحوية تمد اللفظة بالمعنى الأساسي { مبتدأ+ خبر(أنت +العصفورة) }.

3-علاقات دلالية متفاعلة بين الوظائف النحوية { مسند+ مسند إليه أو خبر+ مخبر عنه}.

4-السياق الخاص الذي وردت فيه الجملة، والذي يحيل إلى أن أنــتِ تعــود علــى طاســليا والعصفورة تعبير دل على الفرح والسعادة.

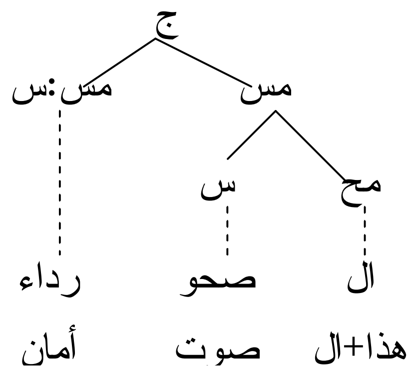
وفق هذه المعطيات تم استنباط دلالة التركيبين السابقين.

2-مس+مس: وهي بنية مثلها:

*الصحو رداء (144)

*هذا الصوت أمان (159)

*والتي تمثل بيانيا كما يلي:



شغل كل من (الصحو، هذا الصوت) وظيفة المسند إليه لأنه يمثل على المــستوى الإخبــاري المحدث عنه، في حين احتل (رداء ، أمان) وظيفة المسند لأنه الحديث.

ولأن البنية: (س+مس) قد أوحت على أن المسند إليه مطلق، يفهم من السياق، فإن هذه البنيــة (مس+س) حملت دلالات التخصيص والتحديد، زاد من قوتها ورود الإسم مقترنا بالمحدد (أل، هذا+ ال)، فقد تم حصره بين عدة اختيارات ممكنة للشاعر، فانتقى منها ما يتناسب وغرضــه الإبلاغي الذي يريد إيصاله للمتلقي، وهي فكرة موجودة في تراثنا العربي تعود إلى عبد القاهر الجرجاني، ونظريته التي عرفت بالنظم، يقول : " ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقــل " (الجرجــاني، 1961، 49).

نستشف من هذا القول : عدم الفصل بين الالفاظ والمعاني، فهو تصور تجريدي، لما يحدث في عمليتين متلازمتين، الأولى تحدث في النفس، أو على مستوى ما قبل المنطوق، حيــث يحــدد المدلول اختيار الدال المناسب، والثانية تحدث على مستوى المنطوق حيث يقع ترتيب الألفــاظ (الدوال) وفق المعاني أو الدلالات النحوية.

وفق هذه الخطاطة:

1-نفسي ← قصد المتكلم وغرضه.

2-لغوي ← يشمل الألفاظ، وفيه تتلاحم الدلالات المعجمية بالسياقية (محور التأليف)

3-تفسيري← دلالات ناتجة عن الإختيار والتأليف + السياق اللغوي (المتلقي)

(ينظر، سعيد حسن بحيري، 182).

(فكرة قوامها أن الصحو رداء والصمت أمان) ← تتطلب وسائل لغوية للتعبير عنها (ألفاظ)

[الصحو+رداء+ هذا+الصمت+أمان]

التأليف بينها وفق العلاقات والوظائف النحوية الصحو/ الجو.........

(علاقة الإسناد) رداء / غطاء /ستار..

السياق⇦ الدلالة⇦

مستوى الاختيار الصمت / السكوت....

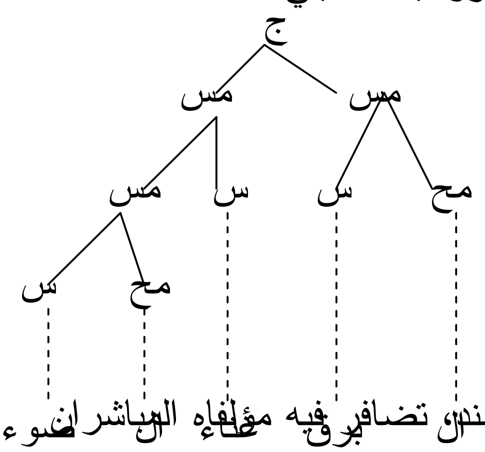
أمان / حياة ....

3-مس + مس: وبدت في مثال واحد هو:

البرق غناء الضوء (526)

بنيتها المركبية (مس + مضاف + مضاف إليه).

أما تركيبيا فهي مركب اسمي ينضم لمركب اسمي لتشكيل ج خروجية كما يلي:



تشكل الملفوظ من مؤلفين مباشرين ضروريين في تشكيله

يربط بينهما علاقة تلازمية منطقية هي علاقة الإسناد.

تترجم دلاليا:

البـــرق | غناء الضوء

فالمركب الإسنادي (غناء الضوء) ككل يشغل وظيفة المسند، تضافر فيه مؤلفاه المباشران (غناء+الضوء) لتشكيل دلالة الملفوظ، فالمعنى هنا لا يعادل معنى غناء + معنى الضوء، وإنما هو معنى يقوم على اجتماعهما معا، وارتباطهما بعلاقة مع المؤلف الآخر لتوجيه الدلالة إلى ما يرتضيه المتكلم، وما يفهمه المتلقي. ولأن الضوء واللمعان أيقونة على البرق، فقد ربط الشاعر

بين هذين المعنيين ليخرجه في معنى واحد يحمل رموز الأمل والاستمرار في مجابهة الصعوبات، زاد من تفعيلها ورود لفظة "غناء" التي حددت المعنى أكثر وأكدته.

4-مس + مد: ونمثل لهذه البنية بـ:

الراهب على ربوة بعصاه (1)

هذي الطفلة في ألواح النار (4-5)

إن بنيتهما التركيبية تشير إلى (مس + مد)، تترجم دلاليا إلى (مخبر عنه + خبر)

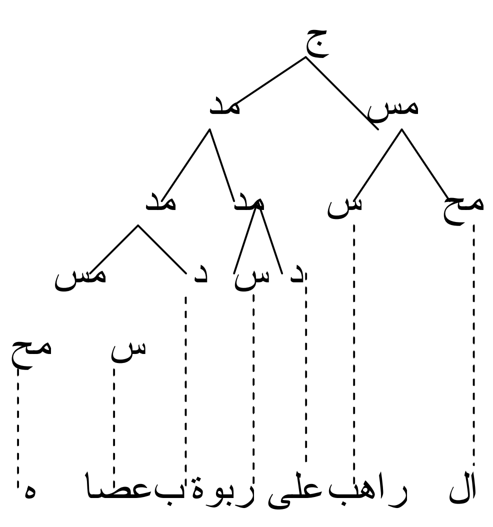
بحيث يكون المركب الإسمي موضوعا محدثا عنه، والمركب الأداتي محمولا أو حديثا.

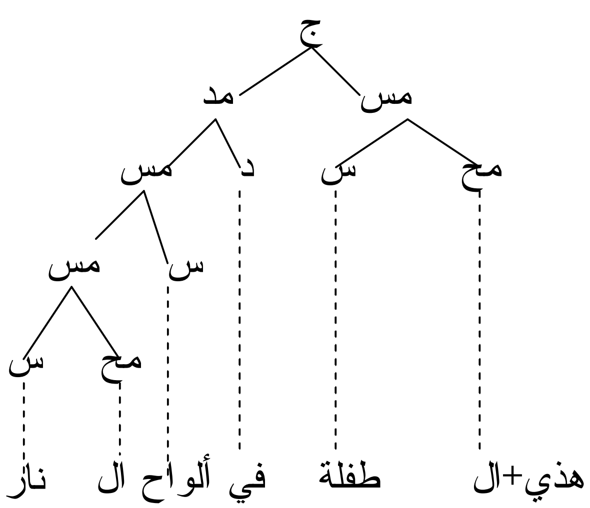
فقد أفادت الجملتان إخبار المتلقي أن الراهب على ربوة ما ومعه عصاه، في حين أفادت الجملة الثانية أن طاسيليا (هذي الطفلة) في ألواح النار للدلالة على الاحتراق بنار عشقها لغيلاس:

والسؤال الذي يطرح: هل نعتبر المركب الأداتي (الأداة + المركب الإسمي) خبرا أو مسندا إليه ؟ فقد اختلف النحاة القدامى في الخبر حين يقع ظرفا أو جارا ومجرورا من حيث كونه الخبر، أو أنه متعلق بخبر محذوف، كما اختلفوا في تقدير المحذوف أهو فعل أم وصف ......، فابن هشام مثلا يقدره وصفا (ابن هشام، 1949، 42/1).

أما ابن مضاء فيرى أن قولنا: " زيد في الدار كلام تام مركب من اسمين دالين على معنيين بينهما نسبة وتلك النسبة دلت عليها "في"، ولا حاجة بنا إلى غير ذلك " (ابن مضاء، 1982، 87).

غير أن توراتي يجعل من الوظيفة الإخبارية هي العامل الأساس في تصنيف المسند و المسند إليه، دون اعتبار للأصناف التركيبية وعليه تمثل البنيتان كما يلي:





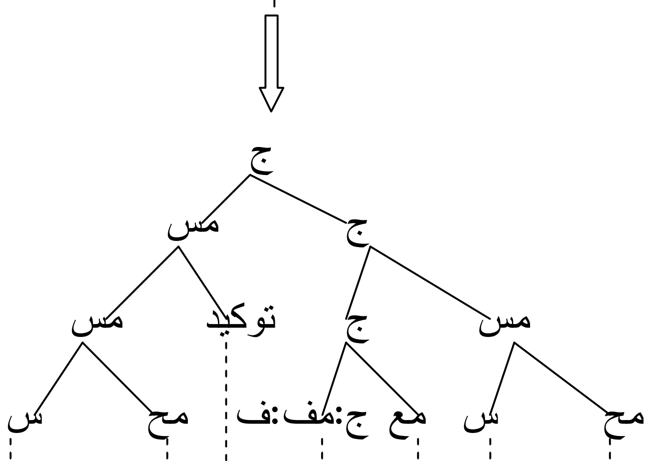
وفي كلا الحالتين الشاعر استخدم هذه البنية بغرض الوصف والتعريف بشخصياته الشعرية، خاصة ونحن في بداية النص، أي مع بداية رسم ملامح الشخصيات وتوزيع الأدوار عليها، لذا فقد لجأ الشاعر إلى ذلك من أجل تنبيه المتلقي واستثارته حتى يبقى مشدودا للنص متابعا لتطوره مع مراحل بنائه.

5-ج + مس: وتجسدت جليا في قول عز الدين ميهوبي:

والغالب حين يصيح هو المغلوب (895)

والتي تشجر كما يلي اعتمادا على مبدأ الاستبدال:

الغالب حين يصيح هو المغلوب	الغالب حين يصيح	هو المغلوب
الغالب حين يصيح هو المهزوم	أنزار	هو المغلوب
الغالب حين يصيح هو المهزوم	المهزوم	هو المغلوب
الغالب حين يصيح ظالم	غيلاس	هو المغلوب



إن هذا الملفوظ جملة اسمية دخولية، لأن ج أحد مؤلفاتها المباشرة، فهي بهذا تتشكل على المستوى الاخباري من حديث ومحدث عنه، أما المخبر فهو الجملة (الغالب حين يصيح) الذي تركبت بدورها من مركب اسمي (الغالب) ومركب جميلي (حين يصيح) ربط المعلق "حين " بينه وبين الجملة المنقصفة إلى فعل، فكل هذا (الغالب حين يصيح) شغل وظيفة المسند إليه لأنه المخبر عنه إخباريا، في حين تركب الخبر من توكيد لفظي الضمير "هو" ومركب اسمي (المغلوب)، و الذي شغل مجتمعا وظيفة المسند.

ارتبطت هذه الجملة وفق علاقة اسنادية متينة، استلزم حضورهما (المسند و المسند إليه)، لأن المسند " قد يكون عين المسند إليه، أو خاصية من خواصه، أو شيئا يشبهه، أو سببا له " (نحلة، 1991، 107).

بالعودة إلى كل البنيات الواردة ضمن ما اسميناه الجملة الإسمية ذات البنية العادية، نرى أن الشاعر قد نوع في التعبير عن الخبر والمخبر عنه وفق أنماط شتى تعددت بين س، مس، مد، ج، مج، ....، والتي حملها خصائص عدة أكسبها السياق اللغوي الواردة فيه ذلك، فهي أنماط كلها شغلت وظيفة المسند والمسند إليه عمدت إلى إبراز قصد الشاعر في التخصيص حينا، والشرح حينا آخر (وهذا متعلق بالمخبر عنه عموما)، أما المسند فقد كان منوطا بتمام الكلام، أو الفائدة " فالمسند جيئ به لإفادة المخاطب فائدة حكم بها للمسند إليه " (الشريف ميهوبي، ديسمبر 2002، 61) أو كما يقول المبرد : " فالإبتداء نحو قولك زيد "، فإذا ذكرته فإنما تذكره للسامع ليتوقع ما تخبره به عنه، فإذا قلت "منطلق " أو ما يشبه ذلك صح معنى الكلام وكانت الفائدة للسامع في الخبر " (المبرد، المقتضب، 126/4).

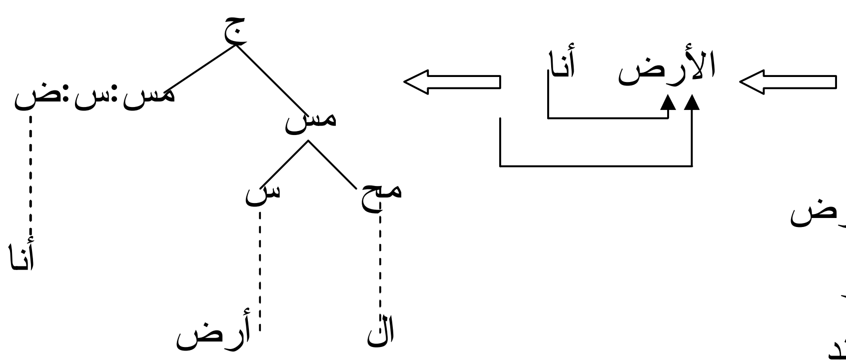
ب–الجملة الإسمية ذات البنية المقلوبة: الجملة الاسمية ذات البنية المقلوبة ما تقدم فيها أحد مؤلفي البنية العادية، و تأخر الآخر، فتتشكل هذه الجملة على هذا الأساس من خبر ثم مخبر عنه (مسند + مسند إليه). وتمثلت في النص "طاسيليا" وفق الأنماط التالية:

1–مس + س: (مركب اسمي + اسم) ومن أمثلتها:

الارض أنا (49)

إذا حللنا الملفوظ (49) نجده مشكلا من مؤلفين مباشرين هما المركب الإسمي، والمركب الإسمي المنقصف إلى اسم، وعلى المستوى الإخباري الحديث هو المؤلف المباشر الأول في حيث المحدث عنه تأخر ليكون المؤلف المباشر الثاني، وعليه تشكل هذه الجملة من (مسند + مسند إليه) والتي يمكن تمثيلها كما يلي:

الارض	أنا
خبر	مخبر عنه
مسند	مسند إليه



والأصل:

أنا	الأرض
مخبر عنه	خبر
مسند إليه	مسند

وتتبين هذه البنية أكثر بمقارنتها مع غيرها من البنى العادية، كقول ميهوبي :

أنا غيلاس الراعي (13).

والتي تكون كما يلي:

مبتدأ + خبر

مخبر عنه + خبر

مسند إليه + مسند

لقد قدم الخبر عن المخبر عنه في المثال (49) بغرض التخصيص والتوكيد، فبالعودة إلى السياق الوارد فيه نجد :

النبتة تحمل دفء الأرض (48)

والأرض أنا (49)

وذلك عن طريق إعادة اللفظ (الأرض)، ارتبط فيها المؤكَّد والمؤكِّد بعلاقة ارتباط وثيقة تغني عن الربط بينهما بأداة أو ضمير بارز، ثم خصص الشاعر الخبر بمخبر عنه حصر دلالته بين كل الاحتمالات: طاسيليا، غيلاس، أنزار ......ليرشدنا السياق إلى المتحدث (المخبر عنه هو غيلاس).رمزت الأرض إلى نوميديا باعتبارها الوطن، ومهد الزهر والطير والنبات .

نوميديا

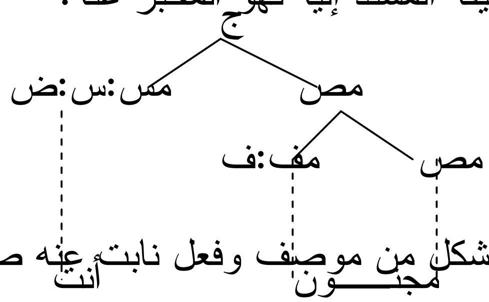
الارض أنا ⇐ دلالة التشبث بالوطن

غيلاس

مجنون أنت (27).

وهي جملة خروجية تشكلت من مؤلفين مباشرين ضميمين، يرتبطان وفق علاقة إسنادية تلازمية، شغل فيها المؤلف المباشر الأول (مجنون) وظيفة المسند لأنه على المستوى الإخباري يمثل الخبر، في حين شغل الضمير أنت وظيفة المسند إليه فهو المخبر عنه.

لذا يمثل هذا الملفوظ كما يلي:



نلاحظ أن (مجنون) مركب صفوي تشكل من موصوف وفعل نابت عنه صيغة مفعول التي –كما رأينا في الفصل السابق – دلت على صفة خلقية اتصف بها غيلاس، أما الضمير فقد ناب عن الاسم " غيلاس " الذي صرح عنه الشاعر لاحقا ليكون بذلك الضمير إحالة بعدية أحالت على لاحق مذكور:

مجنون أنت ....أيا غيلاس

قدم الشاعر الخبر عن المخبر عنه، أو الصفة عن الموصوف بغرض التحقير والتصغير من شأن غيلاس على يد أنزار بعد وصفه بالجنون، كما قد يخرج هذا التعبير للتوكيد وإزالة الشك من ذهن المتلقي، على التصاق صفة الجنون بغيلاس، وهو جنون معنوي ارتبط أساسا بالعشق : عشق غيلاس لطاسيليا ← أدى إلى الجنون.

2–مد + مس: وهي بنية شكلت الملفوظ التالي:

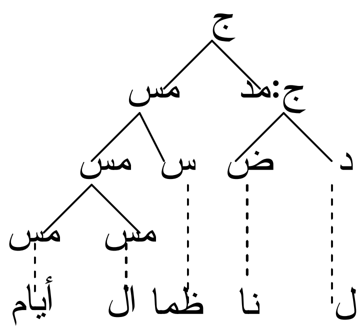
لنا ظمأ الأيام (372)

وهي بنية محورة عن البنية العادية (ظمأ الأيام لنا)

على المستوى الإخباري، يتألف الملفوظ من (حديث + محدث عنه)، وتأخذ هذه البنيــة تحلــيلا تركيبيا يجعل من الحديث جميلة منقصفة إلى مركب أداتي، ويجعل من المحــدث عنــه (ظمــأ الأيام) مركبا اسميا.غير أن الإشكال الذي يطرح، هل يمكن أن نعتبر المركب الأداتي ملفوظــا وبالتالي جملة يمكن أن تشغل وظيفة المسند المقدم ؟

بالعودة إلى تراثنا النحوي نجد ابن الحاجب يؤكد أن ما "وقع ظرفا أو جارا ومجرورا فالأكثرية أنه مقدر بجملة " (الرضي، الكافية، 237/2)، كما نجد ابن حني يقول : " [...] من ذلك قــولهم لك مال وعليك دين، فالمال والدين مبتدآن وما قبلهما خبر عنهما " (ابن جني، 377/1). ونحن نؤيد هذا الطرح بكون المركب الأداتي المقدم في المثال السابق يشغل وظيفة المسند لأنه يمثــل الخبر، وقدم للتركيز عليه والإهتمام به على حساب المخبر عنه الذي يشغل وظيفة ثانوية فــي الدلالة، فما هو إلا موضح وشارح.

إذن ستحلل الجملة بيانيا كما يلي:



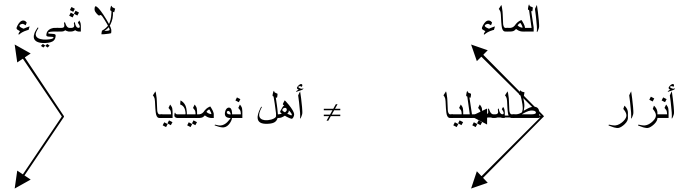
إن قول عز الدين ميهوبي:

الماء له (370)

وله الأبراج يطل على نوميديا (371)

ولنا ظمأ الأيام (372)

السياق يوضح لنا أن الشاعر هنا في مقام المفاضلة والمقارنة بين أنزار وأهل نوميديا لذا قــدم الخبر عن المخبر عنه لأهميته، ذلك أن افتقار أهل نوميديا للماء جعلهم لا يملكون شيئا، فتقــدم (لنا) سيشد المتلقي لمعرفة الشيء الممتلك، لكن صدمة القارئ ستزداد بعد ورود الشيء المخبر عنه (الظمأ)، و هذا مقصود من الشاعر لجلب انتباه المتلقي:



الابراج   الظمأ

3-ظ + مس: وهي بنية تجسدت في قول عز الدين ميهوبي:

تلك طبائع أهل نوميديا (393)

وباعتماد معيار الاستبدال:

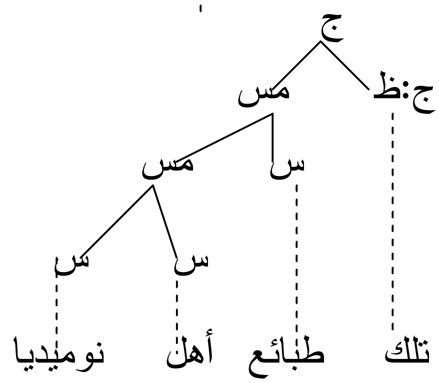
تلك	طبائع أهل نوميديا		تلك	طبائع أهل نوميديا
هذه	طبائع أهل نوميديا	^	تلك	الطبائع
الخيرات	طبائع أهل نوميديا		تلك	نساء

وتشجر هذه الجملة كما يلي:

على المستوى الإخباري:

نحن أمام خبر + مخبر عنه

وبالتالي: مسند + مسند إليه



فقد انضم الظرف للمركب الإسمي لتشكيل ج دخولية، هذا يعني أن أحد عناصرها اختياري (توسعة) يمكن الاستغناء عنه وهو الظرف، لكن بالعودة إلى الواقع نجد أن الخبر المقدم لا يمكن أن يستقل بنفسه ليشكل ملفوظا ذا دلالة، فلا يمكننا القول (تلك)، فهي جملة لا يحسن السكوت عليها، فهي على المستوى الخطابي لا تمثل رسالة يمكن للمتلقي أن يفهمها.

على صعيد آخر "دل" هذا الملفوظ على التأكيد الذي حمله السياق الوارد فيه:

*أنا لا أذكر لكني مازلت أحارب (392)

*تلك طبائع أهل نوميديا (393)

فالحديث هنا يدور على المقاومة التي التصقت بأهل نوميديا فاصبحت مزية وسمة من سماتهم، أكدت بالظرف المقدم الحامل لدلالة الخبر.

هناك وراء البرج السابع ماء (660).

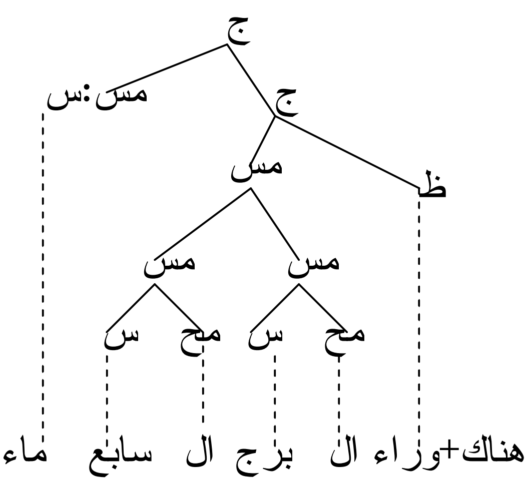
-هناك وراء البرج السابع	ماء	-هناك وراء البرج السابع	ماء

–	هذا	ماء	–هناك وراء البرج السابع بحر
–	الخير	ماء	–هناك وراء البرج السابع غيلاس

لذا ستمثل هذه الجملة بيانيا كما يلي:

هناك وراء البرج السابع ماء

تشكل هذا الملفوظ من مؤلفين مباشرين هما الجميلة التي تمثل على المستوى الإخباري الخبر، في حين مثل المركب الإسمي المنقصف إلى اسم المخبر عنه وفق ما يلي:



هناك وراء البرج السابع	ماء
خبر مقدم	مبتدأ
خبر	مخبر عنه
مسند	مسند إليه

على المستوى الدلالي عمدت هذه البنية إلى تخصيص المعنى من خلال تقدم الظرف الذي يحاول الشاعر التركيز عليه، لأنه في مقام وصف ولأن الماء بعيد معنويا، أخره الشاعر للدلالة على البعد الحقيقي للماء باعتباره الهدف المنشود الذي حرمهم منه أنزار باحتجازه في الأبراج المائية.

أنزار ← حبس الماء ← بعده عن أهل نوميديا ← تأخر في السياق

إن تقدم المسند على المسند إليه في هذه التراكيب فيه ما يعبر عن رؤية الشاعر المغرقة في الضبابية، وقد يكون تقديمه للخبر على المخبر عنه ما يؤكد إصراره على الحالة المضادة، ورغبته في تقديم الخبر على المخبر عنه، ليبرز لنا من خلاله تشوقه إلى التحول عن الواقع، أو تأكيده، وكأن الشاعر يجسد بهذا الأسلوب القضية ونقيضها.

وباستقرار البنية التركيبية للنص طاسيليا نرى هيمنة الجملـــة الفعليـــة علـــى نظيرتهـــا الاسمية، ولعل لهذا ما يشير إلى حضور الحركة، وغياب الثبات والهدوء في النص، ذلـــك أن نص "طاسيليا" حركي مفعم بالأحداث التي أبعدت الاستقرار عن نوميديا وأهلها.

الخاتمة

خاتمة:

وصلت إلى نهاية المطاف، وما بقي من هذا العمل إلا أسطر معدودة، ألخص فيها ما تناثر في ثنايا البحث، وأجمل فيها ما تفرّق بين صفحاته، وأعرض من خلالها ما رأيت أنه زبدة هذه الدراسة، وجوهر ما توصلنا إليه من نتائج:

أ-المستوى الصوتي:

1-البناء الصوتي للقصيدة ليس عنصرا ثابتا، بل هو خط حركي ينفذ إلى ما وراء الخصائص الواعية للتفكير، ويحمل أعباء المعنى.

2-هناك علاقة وثيقة بين أصوات الكلمات ومعانيها، إذ ترتبط الأصوات بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التجربة النفسية المسيطرة على الشاعر أثناء عملية الإبداع، نلخص دلالاتها في:

الصامت	*الدلالة*
الهمزة	الحدة / القوة / الصراع
اللام	الإنحراف على نمط أو قانون
النون	البروز والوضوح / الحزن والحرقة
الراء	الحركة والتكرار وديمومة الحدث / التأزم والصراع
الهاء	التلاشي واللااستقرار والزوال
الضاد	الصمود والتحدي والأمل
التاء	الاضطراب والتأزم النفسي
القاف	القرع والقوة والاصطدام والقطع

السين	السعة والسيولة والحركية
الحاء	السعة، الصيرورة والتغير

3-غلبت الأصوات المجهورة على النص (71.55 % مقابل 28.45% من الأصوات المهموسة) فدلت على تمرد الذات على الواقع إذ تتوافق مع حالات الإفصاح والانفعالات السريعة وهو ما غلب على النص، كما حمل الهمس دلالات الانخفاض إذ اقترنت بمواقف الانكسار واليأس.

4-عمد الصامت القصير إلى التمييز بين المعاني التي تتفق صورتها من حيث الصوامت، كما تظهر أهميتها في صياغة المشتقات التي تنجر عنها تنمية المعاني كالتحول من المضارع إلى الأمر أو العكس، أو من صورة الفعل إلى صورة المصدر، أو من البناء للمعلوم إلى المجهول.

5-عمدت صوائت المعنى (الحركات الإعرابية) إلى تحديد الوظائف النحوية في الجملة وإلى تحديد نمط الجملة بين الاستفهامية والتعجبية، كما قامت مقام الرتبة.

6-لجأ الشاعر إلى الفتحة لتوظيف دلالات الوضوح والقوة، كما دلت الكسرة على الرقة والخفض، فارتبطت بمواطن الضعف، كما شحنت الضمة بدلالات الرفعة والعلو.

7-وردت الصوائت الطويلة في القصيدة بتواتر كبير فهي تجعل من الصوامت واضحة سماعيا، لذا فإن شيوع حروف المد في النص لا يفسر ظاهرة خاصة بعز الدين ميهوبي، وإنما يفسر ظاهرة لغوية عامة تختص بها العربية فكثرة اشتمال العربية على حروف المد راجع إلى خفتها وسعة مخرجها.

8-ساهمت الصوائت الطويلة على المستوى الصرفي في توجيه الدلالة من خلال التحول من الفعل إلى مصدره، ومن الفعل إلى المشتقات.

9-هيمنة الصوامت على الصوائت في النص لأن الصوامت تعدّ مكونا في بنية الكلمة، فقد تكون أيضا بداية للمقطع، ثم إن الصوامت كامنة فيها معانيها، أما الصوائت فيتحدد معناها فيما قبلها.

10-شاع في النص استخدام المقاطع المتوسطة التي دلت على شدة الخطب والقلق محققة بذلك الصلة الطبيعية بين المد الصوتي وطول الأزمة النفسية، كما دل المقطع الطويل، والذي قل وجوده، على الرغبة في التحرر والانطلاق من القيود، كما تناغم مع التطويل الصوتي الذي يشير إلى حالات الضياع والأسى التي تعيشها الذات بعدما فقدت الاستقرار.

11-يعدّ النبر ملمحا صوتيا مكمّلا للبناء اللغوي، فهو على المستوى الصوتي، يمنح الكلمة أو الجملة نوعا من الأداء النطقي الذي يميزها عن غيرها، والنبر في هذا النص أسلوبي لا مدلالي، فهو لا يؤدي إلى تغيير معنى الملفوظ وبالتالي الحصول على رسالة جديدة.

12-يدل التنغيم ذو النغمة المتوسطة على أن الوقف جزئي، أي أن الكلام لم يتم بعد، أما الوقف بالنغمة الهابطة فيدل على انتهاء معنى الجملة (الجملة الخبرية)، في حين أن النغمة الصاعدة على آخر مقطع منبور فتدل على تمام معنى الجملة (الجملة التعجبية والاستفهامية).

ب-المستوى الصرفي:

1-للجانب الصيغي أهمية بالغة في التحليل اللغوي من خلال البحث عن المعاني والدلالات المضمرة خلف بنية الكلمة وأشكالها وصيغها.

2-دلالات أبنية أفعال طاسيليا:

أ-البسيطة:

الصيغة	*دلالتها في النص*
فَعَلَ	الحاضر والاستقبال
فَعِلَ	الارتياح النفسي
فَعُلَ	الطبائع والسجايا والصفات الخلقية
فَعَّلَ	التكثير في الفعل + السلب والإزالة + التعدية + الصيرورة
فَاعَلَ	المشاركة + التكثير + بمعنى فَعَلَ
أَفْعَلَ	الصيرورة + التعدية + الاستحقاق
تَفَعَّلَ	التدريج + المطاوعة + التكلف

اِفْتَعَّلَ	المطاوعة + معنى فَعَلَ
اٍسْتَفْعَلَ	معنى أَفْعَلَ
اِنْفَعَلَ	المطاوعة
تَفَاعَلَ	التشارك + التكلف + حصول الشيء تدريجيا

ب-المركبة:

الصيغــــة	*دلالتـــــها فـــي النــــص*
مازال + يفعل	استمرارية الفعل في الأزمنة الثلاث
ليس + يفعل	الزمن المطلق + نفي الحال
لم + يفعل	النفي المطلق للماضي المستمر
لا + تفعل	الزمن المستقبل + الزمن المطلق + النهي + النصح
لن + يفعل	النفس + الزمن ← القريب ← المستمر

3-دلالة أبنية أسماء " طاسيليا ":

أ-المصادر:

الصيغــة	*دلالتهـــا فـــي النـــــص*
فَعْلْ	الانفعالات العاطفية
فَعَلْ	الأمراض والأدواء + الاضطراب والغضب + الفرح
فُعْلْ	العمق واللين + الضعف + البعد + القرب
فُعُلْ	البعد والقرب + ما يغّلف الشيء
فِعْلْ	السمات والصفات
فُعَالْ	المرض + الصوت
فُعْلَى	لم تحقق أي وظيفة صرفية

فِعَالْ	الهياج والامتناع + الأصوات + السمات
فُعُولْ	الانفعالات القلبية
فِعْلَهْ	الكثرة والشدة
فُعْلَهْ	الألوان
فَعِيلْ	الحركة والسير والخفة
تَفْعِيلْ	الكثرة والمبالغة

ب-المشتقات:

الصيــــغة	*دلالتــــها فـــي النــــص*
فاعلْ	ثبوت الوصف في الزمن الماضي + سمات الفاعل القابلة للتجدد والتغير
فَعَّل	المبالغة والكثرة والزيادة
فُعَّال	المبالغة والكثرة والزيادة + الشدة والتجمع
أَفْعلْ	لون + عيب + حلية
فِعْلاَنْ	كثرة الفعل والمبالغة فيه
فَعَلْ	الصلابة والغلظة والشدة
فَعِلْ	الخصال المتغيرة
فَعِيلْ	الخصال والطباع الراسخة على استمرار الحدث لصاحبه في جميع الأزمنة
مَفْعُولْ	معنى الحال والاستقبال + الحدوث والتجدد
أَفْعَلْ	ثبوت الوصف في الموصوف من غير نظر إلى التفضيل
مِفْعَلْ	المكان والزمان
فِعَالْ + مِفْعَلَة + فَعْل+فُعْل+مفعال	الآلة

3-المستوى التركيبي:

عمدت إلى تطبيق التركيبية بعدّها نظرية تقوم على تحديد وظيفة العنصر من خلال علاقتي الضم والانتماء إلى ج، فتم التوصل إلى :

1-الجملة بناء متدرج في مستويات متتالية ابتداء من الجملة ووصولا إلى الصياغم، تقوم التركيبية ببحث العلاقات الرابطة بين مؤلفات الملفوظ في هذه المستويات المتدرجة.

2-للجملة بنية مركّبية قائمة على التسلسل الخطي للوحدات، وبنية تركيبية (العلاقات البنيوية)، وبنية دلالية (الرسالة)، فمعنى الجملة إذن هو محصلة لبنيتها التركيبية.

3-تهتم التركيبة بالعناصر الظاهرة لا المستترة والمقدرة.

4-مقبولية الجملة تركيبا يؤدي إلى مقبوليتها الدلالية.

5-هيمنة الجملة الفعلية على الاسمية يشير إلى حضور الحركة وغياب الثبوت.

6-تقدم المسند على المسند إليه في كثير من الأحيان يعبر عن رؤية الشاعر المغرقة بالضبابية، وإصراره على الحالة المضادة من خلال تقديم الخبر على المخبر.

7-الجملة المشكلة من مركب فعلي فقط دلت على تخصيص الفعل على حساب القائم بالحدث، غابت فيه العلاقة الإسنادية لغياب أحد طرفيها (المسند إليه). غير أن الحذف تم بوجود قرينة دلت عليه، ولجأ الشاعر إلى هذه البنية كنوع من الاقتصاد بحذف عناصر سبق ذكرها أو مكررة.

8-دلالة البنية التركيبية لطاسيليا:

أ-الجملة الفعلية:

النمــــط	*ملاحظـــــات*	*دلالتـــــها*
ج : مف	غياب العلاقة الإسنادية	التخصيص
ج ⇐ مف: ف + مس: س	مسند + مسند إليه حدث قائم بالحدث مفاعل 1	الحدوث
ج ⇐ مف: ف + مس	مسند + مسند إليه حدث + قائم بالحدث	التخصيص

	مفاعل 1	
ج ⇐ مف: ف + مد	غياب القائم بالحدث وتعويضه بالضمير	الأمر + الرجاء والطلب + التفخيم والتعظيم
ج ⇐ مف: ف + مج ج خروجية	مسند + مسند إليه خبر + مخبر عنه	الطلب والتحضير
ج ⇐ مف + مس: س	مسند + مسند إليه خبر + مخبر عنه فعل + متمم فعلي + توسعة	الإخبار
ج ⇐ مف + مس	فعل + متمم1 + متمم2 مفاعل1 + مفاعل2 الفعل ثنائي القدرة	الاهتمام
ج ⇐ مف + مج	لا وجود لعلاقة إسنادية المسند إليه محذوف حافظ الفعل على قدرته الدلالية مفاعل1	الإخبار
ج ⇐ مد + ق	شغل المركب الأداتي وظيفة المتطرف	التخصيص

ب-الجملة الإسمية:

النمط	***دلالتها***
ج ⇐ س + مس	المدح والتغني
ج ⇐ مس + س	التخصيص والتحديد
ج ⇐ مس + مس	الأمل والاستمرار
ج ⇐ مس + مد	التخصيص والشرح
ج ⇐ مد + مس	المفاضلة والمقارنة

ج ⇐ ط + مس	التأكيد

وأخيرا أقر بنجاعة اللسانيات في دراسة النصوص، لذا لابد من استثمارها في ممارسة النص الأدبي الذي لطالما كبّلته الدراسة التقليدية.

الملحق

معجم المصطلحات:

الأداة Préposition

الاستبدال Commutation

الاسم	Nom
الإسناد	Prédication
البدل	Apposition
البناء	Construction
البناء الخروجي	Construction Exocentrique
البناء الدخولي	Construction Endocentrique
البنية	Structure
البنية الإخبارية	Structure Informative
البنية التركيبية	Structure Syntaxique
البنية الخطية	Structure Linéaire
البنية الدلالية	Structure Sémantique
البنية العادية	Structure Normale
البنية المحورة	Structure Modifiée
البنية المركبية	Structure Syntagmatique
البنية المقلوبة	Structure Inersé
التركيبة (علم التراكيب)	Syntaxe
التحليل إلى المؤلفات المباشرة	Analyse on Constituant Immédiats
التحليل التركيبي	Analyse Syntaxique
التعدية	Transitivité
التقطع المزدوج	Double Articulation
التنغيم	Intonation
التوسعة	Exposition

Paradigme	الجدول الاستبدالي
Segment morphologique	جزء صيغي
Phrase	الجملة
Phrase Nominale	الجملة الاسمية
Phrase Minimale	الجملة الصغرى
Phrase agrammaticale	الجملة غير النحوية
Phrase Verbale	الجملة الفعلية
Proposition	الجميلة
Théme	الحديث (الخبر)
Message	الرسالة
Synthème	الروكب
Voyelle	الصائت
Consonne	الصامت
Phonème	الصوتم
Modalité	الصوغ
Formule	الصيغة
Morphéme	الصيغم
Morphéme à signifiant discont	الصيغم ذو الدال المتقطع
Mophogie	الصيغة (علم الصرف)
Pronom	الضمير
Pronom personnel	ضمير الشخص
Pronom araphorique	الضمير العائد

ضمير الفصل	Pronom disjoint
ضمير الوصل	Pronom relative
الضميم	Adjonction
الظرف	Adverbe
الظورف	Circonstant
العطف	Coordination
العقدة	Nœud
علم الدلالة	Sémantique
العلاقات الاستبدالية (الجدولية)	Rapports paradigmatique
العلاقات التركيبية	Rapports syntaxique
العلاقات الدلالية	Rapports sémantique
العلاقات المركّبية	Rapports Syntagmatique
الفاعل	Agent
الفعل	Verbe
الفعل الناقص	Semé verbe
قدرة الفعل	Valence du verbe
الكلام	parole
اللسان (اللغة)	Langue
اللسانيات	Linguistique
المؤلف	Constituant
المؤلف المباشر	Constituant immédiat
المتطرف	Extra position

Complément de verbe	المتمم الفعلي
Rhème	المحدث عنه
Déterminant	المحدد
Syntagme	المركب
Syntagme prépositionnel	المركب الأداتي
Syntagme nominal	المركب الاسمي
Syntagme propositionnel	المركب الجملي
Syntagme verbal	المركب الفعلي
Syntagme adjectival	المركب الوصفي
Amalgame	المزيج
Prédicat	المسند
Sujet	المسند إليه
Arbre	المشجر
Subordonnant	المعلق
Actants	المفاعلات
Syllabe	المقطع الصوتي
Enoncé	الملفوظ
Adjectivant	الوصف
Accent	النبر
Grammaire	النحو
Epithète	النعت
Ton	النغمة

النقصفة	Sous catégorisation
وحدة صيغية	Unité morphologique
وحدة مدلالة	Unité significative
الوصف	Adjectif
الوظيفة التركيبية	Fonction syntaxique

قائمة المراجع

قائمة المراجع:

1-إبراهيم مصطفى، " إحياء النحو "، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1997.

2-ابن الأنباري، " الإنصاف في مسائل الخلاف "، تح محي الدين عبد المجيد، مكة المكرمة، دط، دت.

3-ابن الحاجب، " الكافية في النحو "، شرح الرضى الاستربادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

4-ابن الحاجب، " الشافية في النحو"، شرح الرضى الاستربادي، تح محمد نور الحسين، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، دط، 1975.

5-ابن الجزري، " النشر في القراءات العشر "، نص محمد علي الصباح، دار الكتاب العربي، دط، دت.

6-ابن مضاء، " الرد على النحاة "، تح عبد الخالق عضيمة، دط، دت.

7-ابن منظور، " لسان العرب "، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.

8-ابن هشام، " أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك "، تح محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، دط، 1949.

9-ابن يعيش، " شرح المفصل "، مكتبة المتبني، دط، دت.

10-أبو العدوس يوسف، " الأسلوبية- الرؤية والتطبيق "، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

11-أبو الفضائل إبراهيم بن عبد الوهاب، عماد الدين الزنجاني، " شرح العلامة سعد الدين التفتزاني على التصريف العزي في فن الصرف "، تح ابراهيم عمر سليمان زبيدة، الهيئة القومية للبحث العلمي، ليبيا، ط1، 2003.

12-استيتية سمير شريف، " اللسانيات- المجال والوظيفة والمنهج "، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2003.

13-أنيس إبراهيم، " الأصوات اللغوية "، المكتبة الأنجلو مصرية، دط، 1975.

14-البقري أحمد ماهر، " أساليب النفي في القرآن"، دار المعارف، مصر، دط، 1998.

15-الحملاوي أحمد، " شذ العرف في فن الصرف "، المكتبة الثقافية لبنان، ط12، 1995.

16-الجرجاني عبد القاهر، " دلائل الإعجاز "، تح محمد عبده، محمد الشنقيطي، محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، مصر، دط، 1961.

17-الجرجاني عبد القاهر، " المقتصد في شرح الإيضاح "، تح كاظم بحر الجرجاني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دط، 1962.

18-الجوهري، " الصحاح في اللغة والعلوم "، إعداد نديم مرعشي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1974.

19-الخوسيكي زين كامل، " الجملة الفعلية – بسيطة وموسعة- دراسة تطبيقية على شعر المتنبي "، ج1، منشورات شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 1986.

20-الخولي محمد علي، " قواعد تحويلية للغة العربية "، دار المريخ، السعودية، ط1، 1981.

21-الرافعي مصطفى صادق، " إعجاز القرآن والبلاغة النبوية "، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 2000.

22-الراجحي عبده، " التطبيق الصرفي "، دار المعرفة الجامعية، 1988، دط.

23-الرجاحي، " الإيضاح في علل النحو "، مازن المبارك، القاهرة، دط، دت.

24-السامرائي صالح فاضل، " معاني الأبنية في العربية، جامعة بغداد، العراق، ط1، 1981.

25-السيد عبد الحميد، " دراسات في اللسانيات العربية-المشاكلة، التنغيم، رؤى تحليلية-" دار الجامد.

26-السعدني مصطفى، " المدخل اللغوي في نقد الشعر –قـراءة بنيويـة- "، دار المعـارف الإسكندرية، مصر، دط، 2003.

27-الشريف أحمد سليمان، " دلالة الصيغ "، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه – الحلقة الثانية- إشراف عبد الرحمان الحاج صالح، الجزائر، 85-1986.

28-الصغير محمد حسين علي، " الصوت اللغوي في القرآن الكريم "، دار المؤرخ العربـي، بيروت، لبنان، ط1، 2000..

29-الطرابلسي محمد الهادي، " خصائص الأسلوب في الشوقيات "، الجامعـة التونـسية، دط، 1981.

30-الطرابلسي محمد الهادي، " تحاليل أسلوبية"، عالم الكتاب، تونس، دط، 2006.

31-العلاليلي عبد الله، " مقدمة لدرس لغة العرب "، القاهرة، دط، 2006.

32-الفاخري صالح سليم عبد القادر، " الدلالة الصوتية في اللغة العربية "، مصر، دط، دت.

33-المبرر أبو العباس، " المقتضب "، تح عبد الخالق عضيمة، دط، دت.

34-المخزومي مهدي، " في النحو العربي- نقد وتوجيه-" بيروت، ط1، دت.

35-الموسوي مناف مهدي، " علم الأصوات اللغوية "، منشورات الـسابع مـن أفريـل، ط1، 1993.

36-الميداني أحمد، " نزهة الطرف في علم الصرف "، تـح محمـد درويـش، دار الطباعـة الحديثة، مصر، ط1، 1982.

37-المليح إدريس، " رحلة القلق والعشق في شعر عبد العزيز محي الـدين خوجـة، قنابيـل للتأليف والترجمة، ط1، 2003.

38-باي ماريو، " أسس علم اللغة "، تح أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1983.

39-بحيري سعد حسن، " دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة "، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، دط، دت.

40-بشير كمال، " علم الأصوات "، دار غريبة، القاهرة، دط، 2000.

41-برجستراسر، " التطور النحوي للغة العربية "، نص رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1994.

42-بعلي آمنة، " أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة – دراسة تطبيقيـــة-، ديـــوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.

43-بلعيد صالح، " الإحاطة في النحو "، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، دط.

44-بنعزوز زبدة، " دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهليـــة- دراسة إفرادية تحليلية تركيبية-"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، دط.

45-بوحوش رابح، " البنية اللغوية لبردة البوصيري "، ديوان المطبوعات الجامعيـــة، 1993، دط.

46-بوحوش رابح، " الأسلوبيات وتحليل الخطاب"، منشورات جامعة عنابـــة، الجزائـــر، دط، دت.

47-بوخدود علي بهاء الدين " المدخل الصرفي-تطبيق وتدريب فـــي الـــصرف العربـــي-"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، د2.

48-تامر سلوم، " نظرية اللغة والجمال في النقد العربي "، دار الحوار للنشر والتوزيـــع، ط1، 1985.

49-حامد عبد السلام السيد، " الشكل والدلالة –دراسة نحوية للفظ والمعنـــى "، دار غريـــب، القاهرة، دط، 2002.

50-حركات مصطفى، " الصوتيات والفونولوجيا"، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.

51-حسان تمام، " اللغة العربية معناها ومبناها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، دط.

52-حسان تمام، " مناهج البحث في اللغة "، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، 1986، ط1.

53-حسان تمام، " اللغة بين المعيارية والوصفية "، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، 2001، دط.

54-حسن شاهر، " علم الدلالة السيمانتيكية والبراجماتية في اللغة العربية "، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2001.

55-حسنين صلاح الدين، " المدخل إلى علم الأصوات "، دار المعارف، مصر، ط1، 1981.

56-حشلاف عثمان، " التراث والتجديد في شعر السياب، -دراسة تحليلية جمالية "، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1986.

57-حشلاف عثمان، " الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر-فترة الاستقلال-"، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط، 2000.

58-حميدة مصطفى، " نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية "، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1997.

59-حنا سامي عياد، " معجم اللسانيات الحديث "، مكتبة لبنان، دط، 1997.

60-جبر عبد الله محمد، " الضمائر في اللغة العربية "، الإسكندرية، دط، 1980.

61-جنهوبتشي هدى، " الأبنية الصرفية ودلالتها في شعر عامل بن الطفل"، دار البشيرة، ط1، 1995.

62-خليل حلمي، " مقدمة لدراسة علم اللغة "، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1988.

63-دباش عبد الحميد، " الحلبة والتحليل إلى المؤلفات المباشرة، مجلة الأثر، ع2، جامعة ورقلة، ماي 2003.

64-دباش عبد الحميد، " دور التركيبة في فهم وإفهام القرآن الكريم "، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع3، جامعة قسنطينة، نوفمبر 2003، (خاص بملتقى اللغة والأدب وعلاقتها بالعلوم الشرعية).

65-دباش عبد الحميد، " محاضرات في اللسانيات العربية "، محاضرات مقدمة لطلبة الماجستير بجامعة ورقلة، الجزائر، 2004/2003.

66-دباش عبد الحميد، " بين قدرة الفعل وتعديته "، مجلة العلوم الإنسانية، بسكرة، الجزائر، جوان 2004.

67-دباش عبد الحميد، " بنية الجملة والترجمة من خلال القرآن الكريم "، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع55، دبي، الإمارات، أكتوبر 2006.

68-داود محمد محمد، " الصوائت والمعنى في العربية- دراسة دلالة ومعجم-"، القاهرة، دط، 2001.

69-ريتشارز، " مبادئ النقد الأدبي "، تر مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والتوجه والطباعة، مصر، دط، دت .

70-رمضان عبد الله رمضان، " من القضايا اللغوية والنحوية "، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2005.

71-زهران البدراوي، " عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني "، المفتن في العربية ونحوها، دط، دت.

72-سعودي نواري أبو زيد، " الدليل النظرية في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، دط، 2007.

73-سيبويه، " الكتاب "، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1983.

74-شحاتة مصطفى أحمد، " لغة الهمس"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1972.

75-عبد التواب رمضان، " المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي "، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1985.

76-عبد التواب رمضان، " بحوث ومقالات في اللغة "، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1988.

77-عبد الجليل عبد القادر، " الأصوات اللغوية "، دار صفاء للنشر، ط1، 1988.

78-عبد اللطيف محمد حماسة، " العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث "، دار الفكر العربي، دط، دت.

79-عبد اللطيف محمد حماسة، " الجملة في الشعر العربي "، دار غريب، القاهرة، دط، 2006.

80-عبد اللطيف محمد حماسة، " النحو والدلالة "، دار غريب، القاهرة، دط، 2006.

81-عبد المطلب محمد، " شعرية الألوان عند محمد أبو سنة "، مجلة الأدب والفن، ع9، سبتمبر 1989.

82-عبد المطلب محمد، " خصائص الأسلوب في الشوقيات "، مجلة فصول، ع1، مجلة 3، أكتوبر 1982.

83-عثمان محمد منصور، " المقتطف في النحو والصرف "، شركة الشهاب للنشر، الجزائـــر، دط، دت.

84-عكاشة محمود، " التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "، دار النشر للجامعـــات، مـــصر، ط1، 2005.

85-عظيمة محمد عبد الخالق، " المغني في تصريف الأفعال "، دار الحـــديث، القـــاهرة، ط2، 1999.

86-عمر أحمد مختارن " دراسة الصوت اللغوي "، عالم الكتب، القاهرة، دط، دت.

87-طحان ريمون، " الألسنية العربية (مقدمة، الأصوات، المعجم، الـــصرف)"، دار الكتـــاب اللبناني، بيروت، ط2، 1972.

88-فتح الله أحمد سليمان، " الأسلوبية –مدخل نظري ودراســـة تطبيقيـــة-"، مكتبـــة الآداب، القاهرة، دط، 2004.

89-فيدوح رابح، " دلائلية النص الأدبي –دراسة ســـيميائية للـــشعر الجزائـــري -"، ديـــوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991.

90-قبش أحمد، " الكامل في النحو والصرف والإعراب "، دار الجيل، بيروت، ط2، 1974.

91-قدور أحمد محمد، " مبادئ اللسانيات "، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1996.

92-ضيف شوقي، " الفن ومذهبه في الشعر العربي "، دار المعارف، مصر، ط1، 1986.

93-لوشن نور الهدى، " مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغـــوي "، المكتبـــة الجامعيـــة، الإسكندرية، دط، 2000.

94-مبروك مراد عبد الرحمان، " الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري –دراسة نصية -"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، دط، 2000.

95-مرتاض عبد المالك، " أي دراسة سيميائية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيـــد آل خليفـــة "، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1992.

96-موسى عبد المعطي نمر، " الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى "، دار الكنـــدي، الأردن، ط1، 2001.

97-ميهوبي الشريف، " بناء الجملة الخبرية في شعر أبي فراس الحمداني -دراسة توليدية تحويلية- "، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة، 1988.

98-ميهوبي الشريف، " المسند غليه والمسند في العربية - راي في المصطلح والتحدي، مجلة جامعة باتنة، ديسمبر 2002.

99-ميهوبي الشريف، " الرتبة والتطابق العددي في الجملة الفعلية بين الواقع اللغوي وآراء الدارسين "، مجلة الدراسات اللغوية، ع1، جامعة قسنطينة، 2002.

100-ميهوبي عز الدين، قصيدة " طاسيليا "، دار النهضة العربية، 2007.

101-نور الدين عصامن " الاصوات اللغوية، الفونيتيكا "، سلسلة الألسنية، لبنان، دط، دت.

102-نحلة محمود أحمد، " نظام الجملة في شعر المعلقات "، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1991.

المراجع باللغة الفرنسية:

1-Baylon Christian, Paul Fabre << Initiation à l'inginstique (cours et applications courigés)>>, 2e edition, Armand coulin.

2-Debbache Abdelhamid, <<les consituants immediats de la phrase>>, مجلة الأثر، ع2، جامعة ورقلة الجزائر ,2002.

3-Debbache Abdelhamid, <<le statut syntaxique de kana en arabe>>, مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع12، باتنة، الجزائر، جوان، 2005.

4-Dubois Jean et autres <<Dictionnaire de l'ingiustique>>, libraire paris.

5-Joens D, <<Anontline of English Phonetics>>, Cambridge, 1947.

6-Touratier Christian, <<comment définir les fonctions syntaxiques>> in bulletin de la société de l'ingiustique de paris, 72/1, libraire klincksieck, paris, 1977.

7-Touratier C,<<le prédicat comme fonction syntaxique>> in cercle linguistique d'Aix-en-provence, travaux 3, publications de l'université de Provence, Aix en Provence, France, 1985.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

I-مفاهيم عامة

II-الصوامت والصوائت في القصيدة

1-الصوامت

أ-تعريف الصامت

ب-الصوامت العربية من حيث المخارج

ج-صفات الصوامت العربية

د-رصد نسبة تردد الصوامت في القصيدة

ه-دلالة الصوامت في القصيدة

2-الصوائت

أ-تعريف الصامت

ب-أنواع الصوامت

ج-رصد نسبة تردد الصوائت (الطويلة والقصيرة) في القصيدة

د-دلالة الصوائت في القصيدة

1-دلالة الصوائت القصيرة في القصيدة

2-دلالة الصوائت الطويلة في القصيدة

III-المقاطع الصوتية في القصيدة

1-تعريف المقطع الصوتي

2-أنواع المقاطع الصوتية العربية

3-دلالة المقاطع الصوتية في القصيدة

V-النبر في القصيدة

1-تعريف النبر

2-أنواع النبر في اللغة العربية

ب–الصيغ المركبة

1–دلالة مازال + يفعل

2–دلالة ليس + يفعل

3–دلالة لم + يفعل

4–دلالة لا + تفعل

5–دلالة لن + يفعل

III–أبنية الأسماء:

1–أبنية المصادر

أ–أبنية مصدر الفعل الثلاثي المجرد

1–دلالة فَعْلْ

2–دلالة فَعَلْ

3–دلالة فُعْل

4–دلالة فُعُلْ

5–دلالة فِعْلْ

6–دلالة فُعَالْ

7–دلالة فُعْلَى

8–دلالة فِعَالْ

9–دلالة فُعُول

10–دلالة فِعْلاَنْ

11–دلالة فَعْلَة

12–دلالة فِعْلَة

13–دلالة فُعْلَة

14–دلالة فَعِيلاً

ب–أبنية مصدر الفعل فوق الثلاثي

*دلالة أبنية مصادر الفعل غير الثلاثي في النص

2–أبنية المشتقات

أ–اسم الفاعل

1–دلالة ابنية اسم الفاعل الثلاثي

*دلالة فاعِلْ

*دلالة فَعَّال

*دلالة فُعَال

*دلالة مفعول

2–دلالة أبنية اسم الفاعل غير الثلاثي

*دلالة مُفْعِل

*دلالة مُفْتَعِل

ب–الصفة المشبهة

1–دلالة أَفْعَلْ

2–دلالة فَعْلان

3–دلالة فَعَلْ

4–دلالة فَعِلْ

ج–اسم المفعول

*دلالة مفعول

د–اسم التفضيل

ه–اسما الزمان والمكان

II–الوظائف التركيبية

1–تعريف الوظيفة التركيبية

2–أهم الوظائف التركيبية

أ–وظيفة المتطرف

ب–وظيفتا المسند والمسند إليه

ج–وظيفة المحدد

د–وظيفة النعت

ه–وظيفة البدل

III–قدرة الفعل وتعديته

1–وظيفتا المكمل والمتمم الفعلي

2–التعدية

3–قدرة الفعل

V–دلالة البنية التركيبية للجملة في القصيدة

1–الجملة الفعلية

أ–الجملة الفعلية المشكلة من مركب فعلي فقط

ب–الجملة الفعلية المشكلة من مركب فعلي ووحدة لغوية

1–ف + س

2–ف + مس

3–ف + مد

4–ف + مج

5–مف + س

6–مف +مس